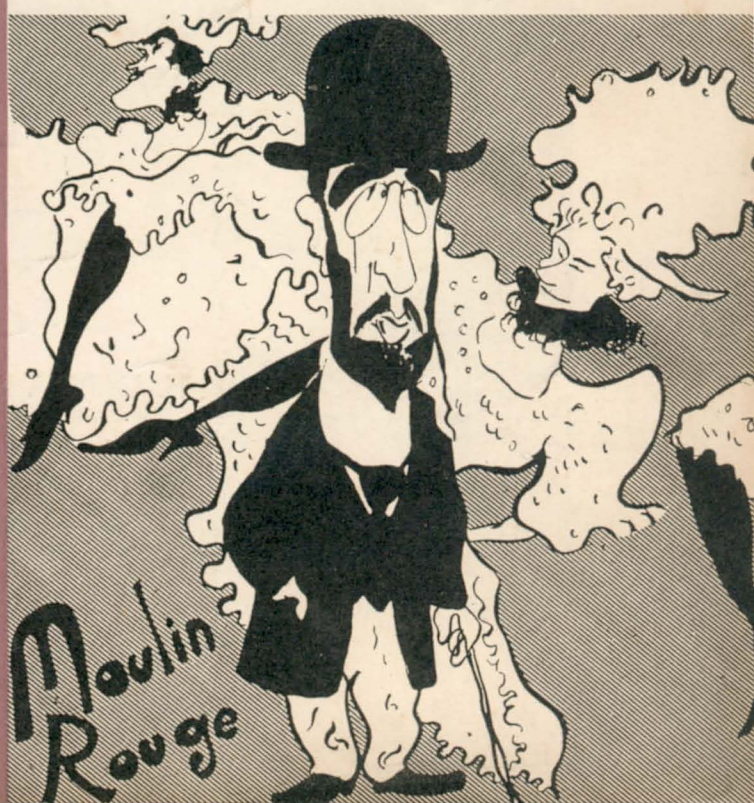
publicación de
cine universitario

film

un **realismo americano** Cine y teatro (III) Clisés de Hollywood Reportaje a **John Ford** Dos films de **Sjöberg:** Barabbas, Bara en Mor



15
julio 1953
montevideo

film

publicación de
cine
universitario

HISTORIA DEL CINE: el western primitivo (1908)

CINE UNIVERSITARIO DEL URUGUAY
BIBLIOTECA

en este número:

2 cine y teatro
9 un realismo americano - dos revisiones
15 los clisés de hollywood - un catálogo
18 un reportaje a john ford
24 dos films de sjöberg: barabbas, bara en mor
31 estrenos: something to live for

15

julio 1953

en la portada: MOULIN ROUGE, film de John Huston, con José Ferrer, Zsa Zsa Gabor, Colette Marchand, (dibujo de Sábat).

DIRECCIÓN: H. Alsina Thevenet, Jaime Francisco Botet. DIRECCIÓN GRÁFICA: Walter Chappe Píriz. ADMINISTRADOR: Manfredo A. Cikato. CONSEJO DE REDACCIÓN: Jorge A. Arteaga, Gastón Blanco Pongibove, Walther Dassori Barthet, Antonio Larreta, Julio L. Moreno, E. Rodríguez Monegal, Hugo Rocha, Giselda Zani. DIBUJOS: Hermenegildo Sabat. CORRESPONSALES: Nicolás Mancera (Argentina), Luiz Alipio de Barros (Río Janeiro), P. F. Gastal (Porto Alegre), Francisco Luiz de Almeida Salles (San Pablo), Nils Bongue (Chile), H. Alves Costa (Portugal).

FILM es publicada mensualmente por Cine Universitario del Uruguay, cine-club patrocinado por la Universidad de la República, con sede en Colonia 1176, Montevideo, Uruguay. El ejemplar se vende a $ 0,20 al socio del Cine Universitario; el precio de venta al público es de $ 0,30 en Montevideo y de $ 0,40 en el Interior del país. La suscripción anual cuesta $ 3,50 en Montevideo y $ 4,00 en el Interior y Exterior del país. Todo el material publicado ha sido escrito especialmente para FILM, salvo indicación en contrario. Se autoriza la reproducción, con mención expresa de procedencia.

CINE y TEATRO

lo dramático y las artes dramático - representativas

hamlet

I

LO DRAMÁTICO, LA NARRACIÓN Y LA REPRESENTACIÓN.— La confusión, en que se incurre frecuentemente, entre lo **dramático** y lo **teatral**, resulta explicable por el hecho de que el drama es de la esencia del teatro, e importa para él un contenido necesario. Pero esto no quiere decir, en modo alguno, que lo dramático no pueda adoptar otras formas: una novela, un film, un poema, pueden ser "dramáticos" tan legítimamente como una pieza de teatro. Sólo que no estarían, como ella, obligados a serlo.

No debe pensarse, sin embargo, que lo dramático podría adoptar indiferentemente una forma teatral, literaria o cinematográfica. Cine, teatro y literatura no son medios neutrales, indiferentes al contenido.

El medio literario, por lo pronto, comunica lo dramático en un modo que le es propio: la **narración**. Y esto lo distingue netamente del cine y el teatro. La narración se sirve de signos (palabras), y el signo, por definición, no es un retrato de la cosa. Al contrario, su relación con ella es puramente convencional y arbitraria, y su materia no determina directamente la imagen de la cosa significada. Por eso, la lectura es invención, y no pura contemplación: es (alguien lo ha dicho) una **creación dirigida**.

La narración se sirve de medios que no guardan una relación de analogía con las cosas que a través de ellos se manifiestan: sólo la **palabra-diálogo** es una transcripción exacta de la cosa.

(Esta es la tercera nota de una serie sobre el tema. Las anteriores fueron publicadas en FILM 10 y 14).

El cine y el teatro, al contrario, no **mencionan** las cosas sino que las **representan**, comunicando lo dramático a través de la figura concreta del **espectáculo**. En éste, la acción dramática es representada por medio de elementos reales, que existen en el tiempo y en el espacio, e **imitan** la cosa representada en su apariencia concreta, de modo tal que sus cualidades determinan en forma precisa la contextura de la imagen irreal. La conciencia estética no capta, sin embargo, el espectáculo como una **representación** de la acción, sino como su **presentación** pura y simple: para el espectador que sigue, absorto, el desarrollo dramático, los hechos intermediarios desaparecen, y el suceso irreal parece presentarse **en persona** ante sus ojos. Su actitud es pasiva: no tiene aquí conciencia de crear, sino de abandonarse a la contemplación de un objeto capaz de subsistir por sí mismo.

Por **presentar** el hecho dramático a través de su **representación** en un espectáculo, el cine y el teatro son artes **dramático-representativas**. La forma **concreta** y **directa** en que ambas presentan lo dramático es lo que las vincula estrechamente y da a sus creaciones una misma naturaleza ontológica. Y es también lo que las distingue de la literatura, como vehículo de lo dramático.

LA ACCIÓN DRAMÁTICA Y SU SENTIDO TRASCENDENTE.— Admitido que lo dramático puede tomar cuerpo en una novela, un film o una pieza teatral, no es posible concluir de aquí que los resultados serían, de algún modo, equivalentes. La **pura acción** (es decir, lo que los hechos **son**, desde el punto de vista del conocimiento) sería en todos los casos la misma. Pero la acción pura y simple, la mera secuencia de los hechos, está lejos de ser **acción dramática**. Quien pensara lo contrario estaría confundiendo el arte con la información, o con el simple registro pasivo. Y la finalidad del arte no es la información ni el registro, sino la expresión.

La acción dramática no es una simple sucesión caprichosa de incidentes, sino una estructura compleja, que unifica otras estructuras parciales, y cuyo sentido gobierna el de los elementos simples que la integran. Su cohesión interna reposa en ciertos principios formales que rigen la **composición**, la **estructuración lógico-dramática** y el **ritmo** de desarrollo de la acción. En este sentido, la acción dramática es una amplia estructura en movimiento, una **forma temporal**.

Pero la obra de arte dramático es algo más que una acción interesante, presentada en forma coherente y armoniosa. Es cierto que la acción por la acción misma, por el ritmo y el suspenso de la acción, es todo lo que hay en la mitad de las novelas que hoy se escriben y en más de la mitad de los films que se realizan (en lo que no debe verse un elogio de la otra mitad). Pero aunque estas obras no pretenden tener otro sentido que el de los meros hechos presentados, no por eso dejan de tener **algún** sentido trascendente. Toda obra de ficción postula un mundo, y supone así, aunque no lo quiera, una opinión sobre el mundo y el hombre (aunque sea estúpida), una visión de la realidad (aunque no sea más que miopía). Lo dramático alcanza la dignidad de la obra de arte cuando la acción desciende a la condición de vehículo de un sentido trascendente: de una tesis intelectual o moral, de una visión poética de la realidad. Lo universal viene entonces a encarnar en lo concreto, y la visión particular y limitada revela, más allá de ella, una visión del mundo.

REPRESENTACIÓN Y EXPRESIÓN EN EL CINE Y EN EL TEATRO.— La substancia del drama es siempre la acción humana desarrollándose en un mundo de personas y cosas concretas, y en cuanto el cine y el teatro aspiran a desarrollar una acción, deben representar (a su modo) cosas y personas como las del mundo, atendiendo, en principio, a lo que las personas y cosas **son**. Todo lo que hay en ambas artes de **imitación** de la realidad se sitúa, entonces, en el plano **representativo**. Y aunque la obra de arte sólo existe como la síntesis concreta de su forma y de su contenido, es siempre posible separar la acción dramática pura (lo que los hechos presentados **son**, considerados en sí mismos) y el sentido trascendente que la anima cuando ha cristalizado en una forma. Pasar de lo uno a lo otro importa pasar del plano **representativo** al **expresivo**.

En la obra de arte dramático-representativa siempre es posible distinguir, entonces, un contenido representativo y un contenido expresivo. Lo primero tiene que ver con la acción misma mostrada, con lo que ella es desde el punto de vista del conocimiento pragmático. Lo segundo se refiere, más que a la acción misma, a la forma de su desarrollo, a las apariencias concretas a través de las cuales se revela. En este planteamiento, la cuestión de los medios expresivos del cine y el teatro se reduce a un problema de **modos de presentar la acción dramática**.

EXPRESIÓN POR EL CONTENIDO Y EXPRESIÓN EXTRÍNSECA.— Pero es necesario hacer aún otro distingo. Los modos de mostrar pueden dejar intacta la contextura objetiva de la cosa mostrada, al ser ésta captada en la intuición estética. Así, un ángulo de toma muy bajo o muy alto puede crear ciertas relaciones entre personas y cosas que no se dan en la visión natural. Pero el espectador no verá en esta deformación de la perspectiva una deformación de las cosas; más aún, no advertirá siquiera que esa deformación existe; de lo único que será consciente es de que las cosas han adquirido un cierto sentido expresivo que las impregna como una propiedad impalpable y absoluta. Detrás de las relaciones que guardan entre sí las cosas, en la forma concreta en que se le aparecen, captará otras relacionadas (las relaciones objetivas que tendrían en el mundo real las cosas de esa naturaleza) y creerá haber captado sólo ésas. Así cumplirá, sin advertirlo siquiera, una función activa: la de crear, más allá de los variables modos de aparición de las cosas, un **mundo de objetos absolutos** en el que las cosas **son lo que son**, y guardan entre sí relaciones determinadas por **todas** sus propiedades, y no sólo por las propiedades a través de las cuales se revelan. La experiencia estética reconstruye, por consiguiente, a partir de algunos perfiles de un objeto, un **objeto absoluto**, que no se confunde con sus variables apariciones, y que subsiste independientemente de ellas, como cualquiera de los objetos de la experiencia

natural. El proceso es tan poco consciente en un caso como en el otro: en la visión estética, como en la experiencia natural, el objeto comparece entero, en persona; en cada uno de sus modos de aparición se cree haberlo captado tal **como es**, y no tal **como aparece.**

Otras veces el sentido trascendente que se expresa a través de la acción, debe modificar la estructura misma de las cosas, o esquematizar el proceso de una acción real, para resultar plenamente manifiesto. Puede también exacerbar el sentido expresivo de ciertos componentes de la acción dramática, que son ya, en sí mismos, medios de expresión: la palabra y la mímica. El estilo teatral se basa, precisamente, en modificaciones de los contenidos mismos de la acción. Lo **representativo** teatral no es nunca una pura y simple imitación, sino una exacerbación de las estructuras de la realidad con finalidades expresivas. En este caso el espectador es consciente de esa exacerbación de los contenidos, aceptándola como una convención deliberada.

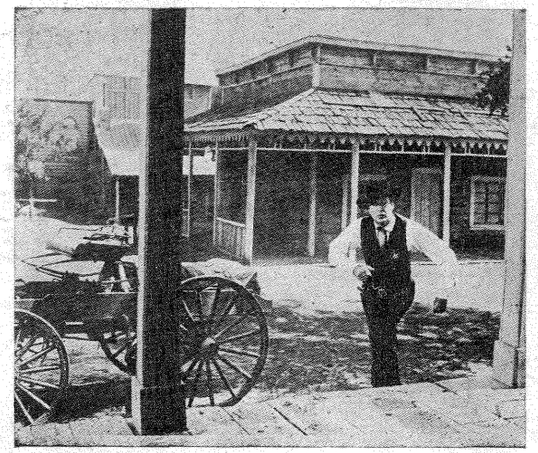
Un examen comparativo de los recursos del cine y el teatro mostrará que el estilo cinematográfico se funda en procedimientos expresivos que no modifican la estructura del objeto absoluto, mientras que el estilo del teatro se basa en una modificación convencional de los contenidos de la acción, en su **estilización** con finalidades expresivas.

II

los recursos del cine y los del teatro

LOS MEDIOS MATERIALES: EL CINE COMO REPRESENTACIÓN DE SEGUNDO GRADO.— En la segunda de estas notas (publicada en FILM/14) se señaló que las doctrinas que pretenden caracterizar el teatro por la presencia real del actor o por la realidad de su espacio toman las cualidades reales del espectáculo teatral por cualidades del objeto irreal que a través de él se manifiesta. Contra tales doctrinas, se afirmó que la ficción teatral y la cinematográfica son de la misma naturaleza, y que los medios distintos a través de los cuales una y otra se revelan no importan sino una diferencia de procedimientos y de estilos. La diferencia fundamental es una diferencia de medios materiales; es ella la que hace del cine una representación de segundo grado. El análisis tiene que partir de esta noción, tratando de determinar sus consecuencias.

La representación de primer grado (que moviliza personas y cosas reales para representar con ellas la acción dramática) se da, en formas semejantes en el cine y en el teatro. Hay, sin embargo, algunas diferencias importantes. La representación con personas y cosas es, en el teatro, el espectáculo mismo, y debe realizarse frente al público, en un estrecho escenario. Esto implica una limitación de los posibles desarrollos de la acción, por las dificultades de todo orden con que se tropezaría para traer ciertas cosas o sucesos al tablado y cambiar continuamente el lugar en que la acción se desarrolla. El cine, en cambio, puede actuar con total libertad, porque representa la acción



"... la concreta duración del tiempo ..." (HIGH NOON)

sólo para registrar los hechos en el celuloide y no para que el público los presencie. De ahí una consecuencia importante: que pueda traer a la pantalla cualquier cosa, cualquier suceso; todo lo que pueda ser fotografiado es un contenido posible de la acción cinematográfica. Así, el cine puede ser realista, usar la naturaleza entera como escenario, servirse de cosas idénticas a las que desea representar.

Como se ve, el hecho de que la representación real sea para el cine nada más que una ocasión de registrar las apariencias de la realidad, crea, ya desde esta etapa, algunas diferencias fundamentales entre el cine y el teatro. Pero hay más; de allí en adelante, la creación cinematográfica se desenvuelve en un segundo plano, que es privativamente suyo: el montaje del film impresionado. Los elementos de la representación real son dejados de lado por completo, y la elaboración recae exclusivamente sobre trozos de cinta, en la que la representación real es, a su vez, representada por series de imágenes materiales. Es en este sentido que el cine es una representación de segundo grado.

Y de aquí surge una nueva diferencia importante. El tiempo y el espacio del teatro están rígidamente determinados por los elementos de la representación real y por el orden de su sucesión. Pero el cine puede crear un tiempo y un espacio sintéticos por la simple yuxtaposición de trozos de celuloide. De este modo, la continuidad de la acción dramática no depende, en el cine, del orden de sucesión de los hechos en la representación real, sino del orden de sucesión de los trozos de celuloide en la proyección del film definitivo. Por eso, la forma en que se suceden las distintas partes de esta representación, y el intervalo de espacio o de tiempo que medie entre ellas, resultan factores completamente indiferentes. De ahí deriva el cine gran parte de su libertad creadora, y también recursos técnicos propios: piénsese en la diferencia que comporta para el actor el hecho de que la re-

"... exageración de la perspectiva ..." (HETS)

presentación sea continua (como en el teatro) o discontinua (como en el cine); piénsese también en la posibilidad de perfeccionamiento que implica la libertad de repetir cuantas veces se quiera cada toma, y construir luego el film escogiendo los mejores momentos de una pluralidad de representaciones de la acción.

LA IMAGEN Y EL OBJETO.— Debe advertirse, ante todo, que este nuevo elemento real intermediario, la imagen material, no es percibido en sí mismo por el espectador. Todo lo que hay de **intencional** en la conciencia de éste, todas sus actividades estimativas y judicativas, se encuentran dirigidas hacia el objeto imaginario, y se absorben en él. Sólo por un acto de reflexión puede el espectador retroceder de lo representado al representante de primer grado (del personaje al actor, por ejemplo); del representante del primer grado al de segundo grado (del actor a la imagen del actor). Tanto en el cine como en el teatro el suceso dramático comparece **directamente**, tomando en préstamo las apariencias de las cosas o de una imagen de las cosas. Estos dos grados de representación —reconocibles en el proceso de creación del film— no son dos etapas que deba recorrer la intención del espectador para dirigirse hacia el objeto irreal: su única consecuencia es la de dar a la imagen material una ambivalencia que le permite presentarse, **alternativamente**, como imagen del actor o del personaje. Y tanto el actor como el personaje se dan como **directamente presentes.**

Al dirigirse directamente hacia el objeto, la mente del espectador **deja atrás** los grados intermediarios, los representantes materiales del objeto. Ya se ha visto que ciertos ángulos de cámara implican una marcada deformación de la perspectiva de la visión normal, y que el espectador no capta estas cualidades de la imagen como cualidades equivalentes de los objetos representados, sino como un cierto sentido expresivo que a través de ellos se manifiesta, y que en nada modifica sus cualidades objetivas.

LA IMAGEN Y LA VISIÓN.— De tal modo, gran parte de las posibilidades expresivas del cine vienen a radicar en este hecho simple: que la imagen cinematográfica no coincide exactamente con la imagen de la visión normal, sino que la traduce a un sistema de relaciones que le es propio. La fuerza expresiva de ciertos ángulos y movimientos de cámara, el efecto de ciertos movimientos relativos de los objetos, radican precisamente en la exageración de la perspectiva y la alteración de las relaciones por el lente de la cámara, que la estrechez del encuadre hace todavía más manifiesta. Así, si la cámara fotografía un objeto en movimiento desplazándose paralelamente con él, éste puede mantener una posición constante dentro del cuadro, mientras que los demás objetos se desplazan lateralmente en la imagen, a una velocidad que crece en razón directa de su proximidad al objetivo. Aquí entran a jugar dos factores que aumentan la impresión de velocidad: la cámara presenta los objetos cercanos exagerando su tamaño, y la limitación lateral del encuadre impide que los ojos sigan el movimiento de los objetos (vaivén continuo, que en la visión normal pasa completamente inadvertido). Así, en **Rashomon**, la entrada del leñador en el bosque es seguida por la cámara que se mueve paralelamente a él a través del follaje, en forma tal que las ramas y las hojas, que se desplazan lateralmente a poca distancia del lente, dan a la escena una extraordinaria eficacia dinámica (que no depende de la acción misma y que, dicho sea de paso, ésta no parecía necesitar). Igualmente, en **Fröken Julie**, el desplazamiento lateral de objetos muy próximos es continuamente explotado para dar la impresión de una gran velocidad narrativa (en la fuga en el bote a remo a través del lago, la cámara fotografía la acción desplazándose entre los juncos de la orilla; si Julia abre una cerca, la puerta viene a pasar peligrosamente próxima a la cámara, etc.). Las modificaciones de las relaciones entre los movimientos, las deformaciones de la perspectiva (que **Citizen Kane** explotó en todas sus posibilidades, exagerándolas por el uso

del objetivo gran angular), las modificaciones en la textura fotográfica de la imagen y la alteración de los valores lumínicos relativos, obtenidas por procedimientos ópticos o químicos, son algunos de los factores que contribuyen a apartar la imagen cinematográfica de la visión humana normal, constituyendo otros tantos recursos de expresión puramente formales.

EL RITMO Y EL MONTAJE.— Los ejemplos de exageración de movimientos antes citados muestran que la perspectiva adoptada por la cámara puede crear un ritmo independiente del ritmo real de la acción. La fuga en bote de Julia y el mucamo adquiría un ritmo rapidísimo, expresivo de la excitación de los protagonistas, al ser seguida por la cámara a poca altura sobre el agua y entre los juncos de la orilla. La misma escena, fotografiada a cámara quieta y desde un punto distante, habría mostrado lo mismo (a Julia y al mucamo huyendo a través del lago), pero lo habría hecho de un modo totalmente estático, contrario al significado de la acción. Esta tiene en sí misma un ritmo determinado, que se materializa en el ritmo de movimiento de los remos. Pero la forma de mostrarla y, en especial, el punto de vista adoptado por la cámara, han amplificado enormemente su fuerza dinámica, sin alterarla en su ritmo real, objetivo, con lo cual el efecto vertiginoso de desplazamiento ha venido a traducir, en apariencias sensibles, el pánico que sobrecoge a la pareja. En otros casos, la acción no se traduce en movimientos externos, y resulta imposible, por lo tanto, crear un ritmo extrínseco a partir de un material dinámico objetivo. Pero siempre es posible crear, por medio de otros recursos, un ritmo abstracto, que no responda a movimientos de las cosas sino a cambios en el punto de vista sobre ellas. Este cambio puede ser gradual (movimientos de cámara) o implicar una sucesión de puntos de vista discontinuos (montaje). Cabe combinar, también, ambos recursos (movimiento de cámara en el curso de tomas breves desde distintos puntos de vista). En todos estos casos la imagen adquiere una potencialidad dinámica que no responde a movimientos reales de los objetos mostrados, creando ritmos de sucesión internos a la toma (movimiento de cámara), o externos, derivados de la yuxtaposición de varias tomas (montaje).

Hay, todavía hoy, puristas que creen que sólo el segundo tipo de ritmos es propiamente cinematográfico, y descartan los ritmos basados en el movimiento de cámara como cosa de realizadores "motorizados". Aunque es posible creer, como ellos, que en el montaje se encierran, todavía inéditas, las posibilidades más nobles del cine, parece necesario admitir, también, que la técnica basada en las tomas largas (aún en la forma monomaniática empleada por Hitchcock en **Rope**) se basa en recursos que son sólo del cine, y no de otro medio de expresión. El movimiento de cámara es tan "específico" del film como el propio montaje, y puede dar lugar a recursos que cumplen finalidades semejantes. Si su uso exclusivo hubiera de dar nacimiento a un estilo particular, sería necesario reconocer que habría allí un estilo cinematográfico, por más que el cine resultaría en él notablemente empobrecido.

EL PUNTO DE VISTA IRREAL Y LA DISCONTINUIDAD DE LA PRESENTACIÓN.— Pero hay todavía otra consecuencia de ese segundo grado de representación que es la imagen cinematográfica: el cine muestra los sucesos **desde un punto de vista irreal**. En el teatro, cada uno de los espectadores tiene un punto de vista distinto, condicionado por la posición que ocupa en la sala. En el cine, también, cada cual ve la **pantalla** desde una perspectiva diferente. Y sin embargo, **la escena** que se representa en la pantalla es captada por todos desde el mismo punto de vista, cualquiera que sea el lugar que cada uno ocupe en la sala. Es que el primero es un punto de vista **real**, determinado por una posición relativa en el espacio, y el segundo es **irreal**, es una propiedad absoluta de la imagen, determinada por las relaciones de perspectiva entre los objetos que ella representa. Gran parte de la fascinación y el olvido de sí mismo que provoca el espectáculo cinematográfico reposa en este hecho psicológico elemental: que el espectador no puede **entrar** en la ilusión propia del cine sin descartar su propio punto de vista (lo que equivale a perder conciencia de su posición en el espacio real) para adoptar el punto de vista abstracto de la imagen. Es por esa irrealidad del punto de vista por lo que los cambios de ángulo de toma no son percibidos como tales por el espectador: un punto de vista irreal no es el punto de vista de nadie: es simplemente un modo que tiene el objeto de aparecer. Así, el cambio continuo de perspectivas característico del cinematógrafo no hace más que remedar el punto de vista abstracto de los "ojos de la imaginación", capaces de "ver" a la vez todos los aspectos de un objeto.

El carácter irreal del punto de vista y la tendencia del espectador a constituir un mundo de objetos absolutos a partir de perspectivas parciales, son dos factores que hacen posible crear en el cine un espacio y un tiempo sintéticos por medio de la presentación discontinua. Tratándose del tiempo, esto resulta muy claro. Si un personaje debe recorrer una distancia determinada, el cine no tiene necesidad de mostrar todo el desarrollo de la acción para dar una idea precisa del tiempo que ella ha insumido: le basta con mostrar, por ejemplo, la salida y la llegada, y mostrar el espacio recorrido. Por estos medios, puede dar una idea exacta de la duración omitiendo la mayor parte de los momentos de la acción mostrada. El espectador recompone inconscientemente los momentos omitidos a partir del espacio que el personaje ha debido recorrer. Y si para recomponer el tiempo alcanza con referirlo al espacio, la inversa es también verdad. Si el cine quiere dar la idea de una enorme extensión de espacio, le basta con sugerir el tiempo que es necesario para atravesarla. Puede mostrar, por ejemplo, dos hombres a caballo a través de un desierto, en tomas sucesivas que pueden haber sido realizadas en un mismo lugar, pero en forma tal que la luz sugiera el transcurso de los días y las noches. El espectador refiere el espacio al tiempo que ha durado la acción, y supone que al terminar ésta los dos viajeros están a enorme distancia del punto de partida. De este modo el sentimiento del espacio refuerza el del tiempo. Y en este sentido es posible decir que espacio y tiempo no son en el cine dos modos distintos de la realidad, sino en **continuum** inescindible: el campo de la acción. En la medida en que el cine pueda mostrar por la acción la concreta duración del tiempo, podrá también sugerir el espacio, sin mostrarlo. Y a partir de un realismo del espacio podrá restituir a la acción su temporalidad viviente, crear un realismo del tiempo y de la acción.

LOS RECURSOS DEL TEATRO.— Considerado como medio representativo, el teatro se encuentra frente al cine en una marcada desventaja: la necesidad de servirse de cosas y personas reales durante la representación le crea toda clase de dificultades y limitaciones. En algún momento prosperó la desviada noción de que había que darle al teatro el realismo que evidentemente le faltaba. Hoy en cambio, se ha vuelto a la idea de que lo representativo debe subordinarse, en el teatro, a la expresión; de que su riqueza no está en el movimiento y en la apariencia verídica, sino en el inagotable poder de la palabra.

La imagen cinematográfica y el montaje dan al cine medios de expresión puramente formales, de que el teatro carece. Los elementos materiales que éste mueve sobre el escenario son vistos por el espectador desde un punto de vista real, y no desde una perspectiva irreal e infinitamente movible. En el teatro, falta la posibilidad de construir sintéticamente el espacio y el tiempo. Tal construcción es posible en el cine recortando los distintos momentos de una acción por la presentación discontinua; en el teatro los cambios de tiempo y espacio son normalmente pocos, y no se producen, como en el cine, **durante** los desarrollos parciales

de que está compuesta la acción dramática. También, las interrupciones de la acción teatral son percibidas como tales, mientras que las discontinuidades que el cine crea en el interior de cada secuencia pasan inadvertidas para el espectador. El teatro ha tratado, es cierto, de asimilarse las ventajas de la exposición discontinua; las mutaciones rápidas de lugar han podido lograrse por medios mecánicos, como el escenario giratorio, y por otras vías, como la iluminación (aislando ciertos sectores del resto del escenario); el montaje de acciones paralelas ha sugerido el uso del escenario múltiple; el progreso de la técnica de la iluminación ha permitido efectos semejantes al del montaje analítico, al hacer posible subrayar ciertos aspectos de la acción, y ha venido a crear medios expresivos que podrían parangonarse con algunes efectos lumínicos característicos del cine.

Pero ni el escenario simultáneo ni los recursos de iluminación podrían permitir al teatro crear un ritmo de desarrollo independiente de la acción misma. El ritmo del teatro es siempre un ritmo **interno** —ritmo de movimientos de los actores, ritmo de la palabra en el diálogo—. No hay en él la posibilidad de un ritmo **externo y dominante** como el que surge del montaje, ni siquiera de un ritmo **interno abstracto**, como el que crea el movimiento de cámara. La acción teatral no puede encontrar apoyo en estructuras formales, y la coherencia, el ritmo y la unidad de su desarrollo deben fundarse en la coherencia, el ritmo y la unidad de la acción misma.

ESPACIO, TIEMPO Y ACCIÓN EN EL CINE Y EL TEATRO.— El cambio de escenarios no supone, en el teatro, por su escasa frecuencia, un entrecruzamiento de perspectivas: cuando se pasa de

". . . el tiempo de la simultaneidad y de la coexistencia . . ."
(THE NAKED CITY)

"... un verdadero protagonista ..."
(MAN OF ARAN)

un escenario a otro, el espectador no tiende a establecer entre ambos una relación espacial. La fijeza del punto de vista hace que los objetos le presenten uno solo de sus perfiles, y la posibilidad de verlos desde otra perspectiva queda en el campo de las posibilidades abstractas. Es cierto que el espectador cree que el espacio imaginario se extiende más allá de los telones, y que esa puerta por donde entran y salen los personajes se abre, efectivamente, sobre la calle. Pero esa calle que nunca ha visto, que sabe que no ha de ver, es más una inferencia que una presencia virtual. El espacio del cine, al contrario, puede ser denso y concreto hasta el infinito, como el espacio del mundo natural. Es que en el cine el espacio se revela a través de la acción; el espectador lo va descubriendo a la par de los personajes, con el movible ojo de la cámara, que lo transporta y lo compromete en la acción: el camino se presentará como camino a recorrer; el árbol estará allí para ser derribado; el arroyo, para vadearlo; la montaña, para trepar a ella. El cine no **muestra** simplemente las cosas, sino que, al integrarlas en la acción, **hace sentir** sus resistencias, restituyéndoles así todo el peso de las cosas reales, toda su densidad concreta. Y el horizonte de este espacio será móvil y capaz de retroceder indefinidamente, como el del mundo real: será un horizonte de asechanzas, de promesas y decepciones latentes. Más aún: el restituir al espacio su vastedad, el cine ha podido dar al tiempo toda la densidad de lo real. Si el tiempo del teatro es lineal, el del cine es vasto y populoso; es el tiempo de la simultaneidad y de la coexistencia, el tiempo del mundo.

LA EXPRESIÓN EN EL TEATRO.— Los medios formales de expresión característicos del cine se fundan en la existencia de un segundo grado de representación: la imagen cinematográfica. Estos medios faltan, por lo tanto, en el teatro, y éste debe recurrir a los contenidos representativos para expresarse a través de ellos. Las posibilidades de la escenografía teatral son, en este sentido, bastante limitadas: los escenarios son pocos, y se muestran de una sola manera; sólo por medio de la iluminación es posible infundirles alguna vida y vincular su apariencia al sentido de la acción. La imagen cinematográfica, en cambio, puede crear una naturaleza **humanizada**, que expresa en apariencias sensibles los sentimientos de los personajes. El teatro se ve obligado, así, a recurrir a la única realidad **naturalmente expresiva**: la realidad humana: el actor. La expresión teatral es, en esencia, una estilización **convencional** de dos formas de expresión humana: la mímica y la palabra.

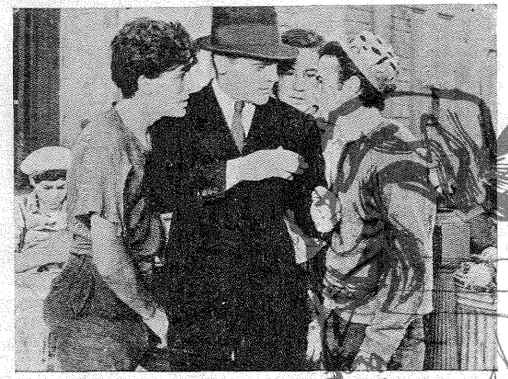
III

los estilos

RECURSOS Y ESTILO.— El análisis de los recursos del cine y el teatro permite ver desde ya que un mismo asunto dramático ha de dar lugar a dos obras muy distintas según se exprese a través de uno u otro medio. Cada una de estas artes desarrollará ese asunto en una forma que resulte conforme con sus marcos espacio-temporales y con sus posibilidades de representación, y tratará de expresar su sentido trascendente mediante los recursos que pueda manejar en forma más libre y eficaz. De la comparación de esas dos obras sería posible deducir que el estilo teatral de tratamiento dramático supone, en muchos aspectos importantes, tendencias simétricamente opuestas a las del estilo cinematográfico. Estas tendencias divergentes pueden ser resumidas, sin mayor arbitrariedad, en torno a unas pocas oposiciones genéricas.

LO ABSTRACTO Y LO CONCRETO.— La primera podría formularse diciendo que **el estilo del teatro se opone al del cine como lo abstracto se opone a lo concreto.** El cine vincula el espacio a la acción y crea un espacio concreto, denso, calcado sobre el espacio de la experiencia natural. Cabría hablar aquí de un realismo del espacio (que no es necesariamente un realismo temático), producto del realismo de la presentación y el entrecruzamiento de las perspectivas concretas. La acción teatral, en cambio, es sedentaria e interiorizada: no se vuelca hacia el exterior ni construye un espacio. Esto, unido a la fijeza del punto de vista, hace que el espacio del teatro sea abstracto, enrarecido. Las dificultades con que tropezaría para representar la naturaleza lo llevan a centrar la acción en el hombre y en las relaciones humanas. En el cine, en cambio, el marco natural tiene el mismo carácter concreto del espacio, cumple una función expresiva fundamental y puede llegar a convertirse en un verdadero protagonista del conflicto dramático (piénsese, por ejemplo, en **El hombre de Aran**). Hay otro factor coadyuvante: el predominio de la palabra como medio expresivo, al acentuar el valor del signo sobre el de la apariencia sensible, tiende a rebajar la densidad de la representación teatral, haciendo más marcado su carácter abstracto.

continúa en la pág. 29



un realismo americano

Angels with Dirty Faces
ángeles con caras sucias

City for Conquest
ciudad de conquista

dos reposiciones

Las relaciones entre Hollywood y el mundo exterior han dependido siempre de una mezcla de audacia y prudencia, donde se buscan temas desafiantes para atraer el interés del espectador, pero se los suaviza para no molestar a las finanzas, al gobierno, a la religión y al orden constituído. La segunda Guerra Mundial provocó un caso claro y constante, donde la norma fué ignorar el nazismo hasta 1941, y explotarlo después. Hacia 1938 pudo apuntarse que mientras Hitler tomaba Checoeslovaquia, en EE. UU. se estrenaba ruidosamente **The Cowboy and the Lady**, donde Gary Cooper hacía el amor a Merle Oberon, en un mundo rosado y feliz. Sin ejemplos capciosos, se señaló también que por ignorar la ascensión del nazismo (Austria, España, y aún Polonia), Hollywood daba una versión mentida del mundo exterior. Apenas Hollywood averiguó que los nazis eran villanos, abundaron apellidos alemanes en las películas de espionaje, y en 1941-45 el cine se identificó (era muy fácil) con la causa aliada. Entretanto, no se había podido averiguar quiénes eran los buenos y los malos en la Guerra Civil Española, y el cine prescindió del tema, tras haberlo aguado en **Blockade** (Bloqueo, 1938, Walter Wanger) y deformado grotescamente en **For Whom the Bell Tolls** (Por quién doblan las campanas, 1943, discurso y fraude por Hemingway y Paramount). Examinado en la post-guerra, el famoso **Foreign Correspondent** (Corres-

ángeles con caras sucias

EE. UU., 1938. Producción Warner Brothers. Director, Michael Curtiz. Libreto cinematográfico de John Wexley y Warren Duff, sobre novela de Rowland Brown. Dirección de diálogo, Jo Graham. Fotografía, Sol Polito. Música, Max Steiner. Con James Cagney, Pat O'Brien, Ann Sheridan, Humphrey Bogart, George Bancroft, y los Dead End Kids (Billy Halop, Bobby Jordan, Leo Gorcey, Gabriel Dell, Huntz Hall, Bernard Punsley).

ciudad de conquista

EE. UU., 1940. Producción Warner Brothers. Director, Anatole Litvak. Libreto cinematográfico de John Wexley, sobre argumento de Aben Kandel. Fotografía, Sol Polito y James Wong Howe. Música, Max Steiner. Dirección del diálogo, Irving Rapper. Con James Cagney, Ann Sheridan, Frank McHugh, Arthur Kennedy, Donald Crisp, Frank Craven, George Tobias, Elia Kazan, Jerome Cowan, Anthony Quinn, Lee Patrick, Blanche Yurka.

ponsal extranjero, 1940, Hitchcock), resulta un caso absurdo de espionaje europeo con villanos desprovistos de ideología y de nacionalidad.

La misma alternativa de audacia y prudencia, más entrelazada y compleja, había abundado en el cine americano de 1932 a 1940. Junto a centenares de comedias y frivolidades y melodramas románticos, hubo un cine cuya temática dependía de los problemas del momento, y partía de una novela contemporánea y hasta de un titular periodístico. Fué el primer apogeo del cine sonoro americano, y superó a un torturado prestigio del micrófono, instrumento de obras teatrales y lentas. Los asuntos fueron entonces la depresión económica, el desempleo, los conflictos de trabajo, los gangsters, la corrupción política, los linchamientos, las prisiones. Ninguno de estos temas fué expuesto por completo, sino atemperado con artificiales notas de optimismo, o diluído en discursos. Una norma frecuente fué la de tratar conflictos colectivos como si fueran individuales, facilitando soluciones novelescas a problemas verdaderos; otras normas fueron la de plantear una huelga y deformar la responsabilidad del capital, plantear una crisis y elogiar lateralmente la intención del gobierno. Con todos sus defectos, que son moneda común de Hollywood, entonces y después, aquellos films construyeron una escuela para el cine americano, y los ecos de su realismo aparecieron después como rasgos menores en films de otros géneros, caracterizando ambientes, personajes secundarios, o actividades secundarias de personajes principales.

espíritu de empresa

El estilo de una época no pertenece a una sola de las empresas productoras, ni menos aún a uno solo de los directores. La producción de un título clásico como **Scarface** (1932) debe serle reconocida a Howard Hughes, un audaz que por otra parte, dejó muy escasos rastros de calidad en el resto de su aventurada carrera; la producción de **Dead End** (Callejón sin salida, 1937, William Wyler) se debe enteramente al espíritu innovador con que entonces Samuel Goldwyn encaraba sus títulos más ambiciosos. Esas descripciones de gangsters y de suburbios, como otras alusiones al momento social de aquellos años, fueron frecuentes en Hollywood, pero entre todas las compañías hubo una, Warner Brothers, que indicó caminos distintos y los recorrió hasta donde se lo permitieron los Códigos de Producción y las exigencias de boletería. En un período de trece años, que incluyó la inauguración del cine sonoro con **The Jazz Singer** (1927), la fantasía de **A Midsummer Night's Dream** (Sueño de una noche de verano, 1935) y de **Green Pastures** (Praderas verdes, 1936), y el ciclo de las grandes biografías (Pasteur, Zola, Ehrlich, Juárez, Reuter), la empresa cumplió además un ciclo de films de actualidad, basados en temas que figuraban ya por sí mismos en la atención pública:

—la carrera del gangster en **Public Enemy** (Enemigo público Nº 1, 1931), de William A. Wellman, con James Cagney, Jean Harlow;

—la situación del presidiario en **I Am a Fugitive from a Chain Gang** (Soy un fugitivo, 1932) de Mervyn Le Roy, con Paul Muni, Glenda Farrell;

—la desocupación de post-guerra en **Heroes for Sale** (Gloria y hambre, 1933); de William A. Wellman, con Richard Barthelmess, Loretta Young;

—la opresión de las poblaciones indias por los invasores blancos, en **Massacre** (1934) de Alan Crossland, con Richard Barthelmess;

—la huelga minera en **Black Fury** (Infierno negro, 1935) de Michael Curtiz, con Paul Muni, Karen Morley, William Gargan;

—la prostitución y el proxenetismo en **Marked Woman** (La mujer marcada, 1937), de Lloyd Bacon, con Bette Davis, Humphrey Bogart, Isabel Jewell;

—los linchamientos en **They Won't Forget** (Ellos no olvidarán, o Las masas rugen, 1937) de Mervyn Le Roy, con Claude Rains, Lana Turner, Edward Norris.

una manera periodística

Otros títulos ampliaban y variaban esta lista, manejando temas similares, y así apareció el desempleo juvenil para los bachilleres de **Gentlemen Are Born** (Los caballeros nacen, 1934, con Franchot Tone, Ross Alexander, Dick Foran), y desde luego otras incontables películas sobre gangsters o sobre prisiones (**The Little Caesar** de Edward G. Robinson, **20.000 Years in Sing-Sing** de Spencer Tracy y Bette Davis). Es seguro que ninguno de estos títulos resistiría la acción del tiempo; hoy se impugnarían sus discursos, o las vueltas de tuerca con que los libretistas insinuaban lo que no podían decir, o los finales artificiales con que se desvirtuaban planteos auténticos: el drama de Bette Davis en **Marked Woman** no dependía tanto de las exigencias de una clientela de cabaret como de la maldad habitual de Eduardo Cianelli; el drama de Paul Muni en **Black Fury** no dependía tanto de la deformada huelga minera como del discutido amor de Karen Morley. Dentro de la industria, estos films fueron el periodismo cinematográfico de la época: urgido por la novedad, conciente de tratar problemas actuales, abreviado o superficial en el tratamiento, y privado de una permanencia artística que no figuraba ciertamente entre sus fines. Eran periodistas, por otra parte, muchos de los autores de aquellos films; varios habían colaborado en libretos sobre gangsters justamente porque como cronistas tenían un mejor conocimiento de ese mundo, a la vez clandestino y popular. Los historiadores han observado que el film de gangsters llegó a una declinación, por presiones morales y quizás oficiales, pero subsistió en cambio el estilo dinámico y rápido con que eran narrados: el tema planteado en los minutos iniciales, el diálogo cortante, la atención al ambiente, la nitidez de un desarrollo dramático que se cifraba en la acción directa y no en un manejo confuso y palabrero de ideas. Aquel era un realismo de tono más que un realismo de esencia, y aunque la revisión de aquellos títulos se ha efectuado por un renacimiento post-bélico de los films de gangsters, su primordial interés debe ser el histórico, y el mejor examen de ese cine será el que pueda hacerse con los otros elementos de la época: el fin de la prohibición alcohólica, la depresión económica, Roosevelt, el fascismo, los frentes populares, un afán socialista y constructivo que no toleraba la indiferencia por el mundo, y menos toleraba aun la introversión o el aislamiento de artista alguno. Fué sintomático que el cine antinazi se iniciara en 1939 con las sensacionales **Confessions of a Nazi Spy** (1939), comienzo documental de un camino que después se hizo monótono. En

Audaces de otra parte (George Raft, Paul Muni, Karen Morley, Vince Barnett en SCARFACE)

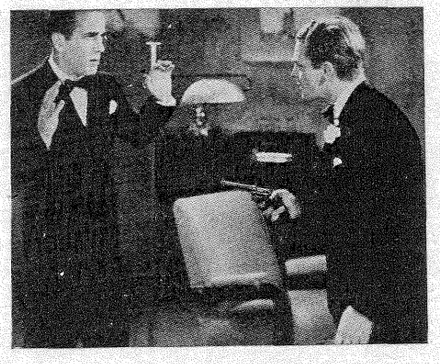
aquel momento EE. UU. y Alemania mantenían relaciones diplomáticas, y no faltó quien creyera que la guerra se provocaba por un film.

para el delito, un laberinto

La revisión en Montevideo de **Angels With Dirty Faces** y de **City for Conquest** supone una perspectiva de aquel apogeo, pero está condicionada por el hecho de que ambos films pertenecen a un momento evolucionado y casi final del período. Ambas son de Warner Brothers, en ambas James Cagney progresa desde los suburbios, y en la primera juegan parte esencial los entonces famosos "Dead End Kids", seis muchachos de barrio que el azar juntó en **Dead End**, 1937, como típicos de un ambiente, y que Hollywood mantuvo agrupados durante algunos años. La evolución del film de gangsters, desde la simplicidad de su comienzo (**Little Caesar**, 1930, **Public Enemy**, 1931, **Scarface**, 1932) había derivado en una idolatría popular hacia la delincuencia, y aunque se intentó compensarla haciendo de Cagney un policía ejemplar en **G-Men** (Contra el imperio del crimen, 1935), no era fácil hacer un héroe de un defensor de la ley: en la estimación popular, un policía no puede tener el prestigio de jugarse en una empresa personal y rebelde, y nunca podrá parecer tan consustanciado con su conducta como un gangster lo está con la suya. Así que el cine comenzó a mostrar los gangsters como protagonistas para después castigarlos al final, y extraer conclusiones moralizantes; esta fórmula, que sirvió a un centenar de films, fué la

transacción de Hollywood entre la boletería y el espíritu cívico, dos fuerzas de espontaneidad muy distinta. En **Angels With Dirty Faces** la carrera del gangster está enlazada con su ambiente, y pasa por el arrabal, los pequeños hurtos de la adolescencia, el reformatorio, la delincuencia declarada y la silla eléctrica; un cronista de la época tildó al film de **"marcha fúnebre de un gangster"**, con lo que marcaba además la peculiar amargura de sus minutos finales. El film aparece hoy tan pensado en sus inclusiones y en su organización que es extraño verlo, además, tan dinámico y resuelto de desarrollo: junto a James Cagney están allí los Dead End Kids porque son el espejo del protagonista y, se insinúa, sus probables imitadores; está Ann Sheridan porque es necesaria para la boletería (y superflua para el tema); está Pat O'Brien porque un film de gangsters no es impugnado por los organismos religiosos si allí figura un sacerdote que combate el crimen y hasta consigue rendir al criminal; están Humphrey Bogart y George Bancroft para que haya alguien más villano que el protagonista, y es contra esos traidores, y no contra la policía, que Cagney comienza su épico tiroteo final. Aunque en su conducta y en su estilo de vida el protagonista aparece como un espíritu decidido y ejecutivo, las motivaciones de ambición y delito aparecen esfumadas, y se resalta en cambio una venganza más legítima, por un dinero que el ladrón de Bogart escondió al ladrón de Cagney. Y como el protagonista es un delincuente nominal, que no parece odioso ante la cámara, su prestigio resulta ileso ante el público, y así el film hace un héroe de quien viola la ley, con la admiración de los adolescentes cercanos, en el mismo film y en la platea. Hacia el final, esta dualidad prevé la posible objeción de los moralistas. Cuando Cagney se dispone a morir como un valiente, sin mostrar temor por la silla eléctrica, el sacerdote le pide que se finja cobarde, para hacer socialmente útil su muerte, rebajando su peligroso prestigio. La desesperada escena que Cagney finge después, haciendo el cobarde sin serlo, proporciona una culminación dramática al film, y disminuye la devoción que otros delincuentes menores dispensaban a un delincuente mayor; para el público, empero, el dictamen obvio es que el gangster murió como un valiente, que la cobardía era ficción y que, en definitiva, la delincuencia puede ser una atractiva carrera.

Estas idas y vueltas del libreto responden a claras directivas de producción, y suponen lo que se ha dado en llamar "valores morales compensatorios": un cuidado de hacer el film que el público



Siempre hay alguien más villano (Humphrey Bogart y James Cagney en ANGELS WITH DIRTY FACES)

pide, pero con todos los agregados, cambios y omisiones que lo hagan inatacable para la famosa Legión de la Decencia, el Código de Producción, y los distintos regímenes de contralor en ciudades muy distantes. Es un dato elocuente el de que los diálogos vinculen a los gangsters con la corrupción política: buscan, sin mentir, un aire documental y sociológico, pero no hacen aparecer la corrupción más allá de las vagas palabras.

para la gran ciudad, un concierto

El tema de **City for Conquest** ambiciona un sentido social, y pretende describir la gran ciudad a la manera de John Dos Passos: una suma de destinos distintos y cruzados, de ascensos y descensos, de gente encontrada y perdida, con una pasión común por destacarse y ser alguien. Pero como se centra rápidamente en unos pocos personajes, el retrato no alcanza sin embargo más que a un sector que no es ni siquiera una clase social. Allí figuran el boxeador noble (James Cagney), la bailarina (Ann Sheridan) maltratada por su villano partenaire (Anthony Quinn), y el compositor (Arthur Kennedy) que trabaja durante años en lo que él denomina la sinfonía de la gran ciudad. Los azares de estos personajes suponen fracasos y éxitos individuales, más derivados de la casualidad (o de un simple decreto del argumento) que de una relación económica entre ellos y la ciudad que los alberga; aunque al comienzo sean personajes típicos, pronto dejan de serlo. La deliberación de hacerlos significativos impide su espontaneidad, y lleva al discurso inverosímil, sea por un vagabundo filósofo (Frank Craven, que aparece en esta versión menos tiempo del que ocupaba en la copia de 1941), sea por el propio Arthur Kennedy, que machaca explicaciones sobre la gran ciudad y sobre su propia sinfonía hasta que lo entiendan los campesinos sordos. Con toda la intención sociológica que el film a texto expreso pretende, están aquí ausentes la desocupación, los sueldos bajos, la rutina oficinesca, las misteriosas operaciones de las finanzas, el ruido de las calles y el pintoresquismo de juntar gentes opuestas, o ajenas, o extravagantes, como René Clair ya lo hacía antes de 1940, y el neorrealismo italiano lo haría después: la gran ciudad se abrevia a unos pocos rasgos. La famosa sinfonía de Arthur Kennedy, tocada finalmente a todo vapor, resulta ser música descriptiva y pompósa por Max Steiner, que los neófitos (Ann Sheridan, Donald Crisp, Frank McHugh) escuchan con embelesadas sonrisas de satisfacción; la reunión final de la pareja Cagney-Sheridan tampoco es un hecho esencial o elocuente, sino la eliminación de malentendidos muy superficiales. Tiene en cambio un especial interés la carrera boxística de James Cagney, con su parábola de ascenso meritorio y caída posterior, a la manera de tanto otro colega: quien recuerde desde 1940 las imágenes finales de Cagney casi ciego, vendiendo diarios en una esquina, creerá reencontrar aquí el modelo de otros films que, hacia 1947, anotaban con melancolía muy similares destinos de boxeadores (John Garfield, Kirk Douglas, Robert Ryan). Pero en 1940 la Warner Brothers no se animaba a atacar la institución del boxeo, paso que habría despertado muy arriesgadas controversias: la consecuencia es que la ceguera de Cagney no deriva de una vida de puñetazos sino de las sustancias químicas que un apostador y un entrenador perversos (Jerome Cowan, Ben Welden), frotan en los guantes del boxeador rival. El boxeo, claro, no es el responsable; tampoco lo es la gran ciudad.

Los rasgos realistas del film están en los elementos accesorios del libreto, apuntes de ambiente, un baile popular. Están en el boxeador idiotizado del principio, que sirve a Cagney para puntualizar que no aspira a ese destino; en la madre de Ann Sheridan, un breve retrato de mujer amargada por la miseria (Blanche Yurka); en el minuto irónico en que Arthur Kennedy, ante la desaprensión de los elegantes que conversan mientras él ejecuta su ambicioso concierto, toca con "swing" (malo) la melodía, y es aplaudido por ese frívolo público. El ignorado Elia Kazan, que todavía no era en 1940 un director famoso **(Boomerang, Gentlemen's Agreement, Panic in the Streets, Pinky, Viva Zapata, Streetcar Named Desire)** aporta aquí como actor un breve ejemplo de los azares de la

Después el boxeo fué un drama (Audrey Totter y Robert Ryan en SET-UP, El luchador, 1947)

ciudad: un vagabundo al principio, reaparece luego como un jugador afortunado, y muere después defendiendo una causa noble; su papel también parece haberse reducido entre 1940 y 1953.

un estilo, sin embargo,

Los artificios de tema y libreto con que se desarrollan ambos films, y el traslado de la autenticidad a elementos secundarios, son típicos de un realismo moderado, el único que Hollywood puede hacer, entonces como ahora. En un sentido, sin embargo, ése fué un cine social, porque aunque las ideas y los desarrollos dramáticos pudieran ser escasos u objetables, eran auténticos en cambio los elementos de donde los films partían; el estilo de ambas obras tiende además a hacer creer en una autenticidad total, con la rapidez de sus diálogos, la nitidez de la acción y de los motivos de la acción. Aparte muchas escenas menores, el feroz partido de basket-ball en **Angels**, y el match de box en **City for Conquest**, poseen una fuerza que no está en el preciosismo de la cámara sino en que, a la manera clásica, Las Cosas Ocurren En La Pantalla, y son mostradas en muchas imágenes breves, continuas, montadas con una habilidad que suele atribuirse a los modelos del cine mudo, y que el cine sonoro supo adquirir y conservar en esa

época, liberando a sus cámaras de sus micrófonos. La elocuencia de las imágenes depende aquí de su selección y de su ritmo: la sucesión de pasos de baile con que en **City** se abrevia la carrera de la pareja Sheridan-Quinn, la simultánea sucesión de escenas de boxeo con que se relata el ascenso de Cagney, la repentina atención a un baile popular en el que Ann Sheridan, ahora famosa, encuentra en una joven bailarina un modelo de sí misma, y establece la comparación con una muda mirada. La ubicación de ambos films en la carrera de sus directores fuerza a reconocer un estilo Warner (acción, velocidad, claridad) antes que un estilo Curtiz o Litvak: en docenas de films comerciales, mayormente mediocres, Curtiz no ha dejado un sello propio, y lo mejor y posterior de Litvak, como **The Snake Pit** (El nido de las víboras, 1949), se debe a Olivia de Havilland y al productor Zanuck más que a su director. Una tentación para archivistas sería la de examinar cómo el apogeo de Warner Brothers dependió menos de la creación de sus directores que de un conjunto de estrellas, libretistas y fotógrafos, orientados como equipo con la audacia de sus productores, y emigrados luego, con la audacia también, de un estudio que perdió desde 1941 el nivel alcanzado.

Las reposiciones suelen hacerse por claros motivos comerciales, y dentro de la programación Warner los nombres de Errol Flynn, Bette Davis y James Cagney parecen cartas bastante seguras. Al aficionado cinematográfico le interesan además, muy naturalmente, algunos títulos de prestigio (**The Maltese Falcon** y **The Treasure of Sierra Madre**, de John Huston, por ejemplo), pero cabría buscar con mayor profundidad, en los títulos que ilustran, incluso con sus defectos y limitaciones, el espíritu y el estilo de una época. Las revisiones de **Heroes for Sale, I Am a Fugitive** o **They Won't Forget**, que se acuerdan a ese criterio ilustrativo, parecen lamentablemente alejadas de la posibilidad; es deseable que el aficionado sepa entender, en **Angels** y en **City for Conquest**, el período que confusamente dejan asomar, y del que fueron una elaborada culminación.

H. A. T.

cine estudio
salgado

dibujos animados
sonorización
efectos especiales
compaginación
filmaciones
revelados
copias
títulos

alquiler de cámaras, reflectores y demás materiales para filmación

pasaje palacio salvo
teléf. 40 38 06
direcc. teleg. Brasal

Para la guarda de sus ahorros, prefiera los Institutos que le ofrecen la garantía solidaria del Estado.

CAJA NACIONAL DE
AHORRO POSTAL

CASA CENTRAL
MISIONES, 1435

SUCURSALES EN TODO EL TERRITORIO
DE LA REPÚBLICA

LOS CLISES de HOLLYWOOD

anteproyecto
de un
catálogo

ES UN LUGAR COMÚN DECIR QUE HOLLYwood utiliza lugares comunes, pero faltaba una útil recopilación de los mismos, para uso de los libretistas que no tengan otro libretista a mano. El siguiente catálogo no es exhaustivo, y apenas si entra en un mundo donde se producen, con refuerzos de inspiración, algunos centenares de films por año. El texto ha sido extractado de dos artículos de Roland Kibbee y de I. A. L. Diamond, publicados en la revista mensual THE SCREEN WRITER, Hollywood, mayo y setiembre 1947. Ambos autores son libretistas. La revista, que dejó de publicarse regularmente, era el órgano oficial del Screen Writers' Guild, Inc., entidad que agrupa a los libretistas cinematográficos americanos.

suspenso

Es un tenso momento en una de las mejores películas de guerra. Los restos de una patrulla americana se mueven cautelosamente, atravesando la selva infestada de japoneses. El joven teniente a cargo del pelotón camina nerviosamente junto al sargento veterano.

Teniente (rompiendo el silencio): "Está bastante tranquilo, esto".

Sargento (gruñendo): "Sí... DEMASIADO tranquilo".

declaración

El ha manifestado con palabras entrecortadas su intenso amor, y ella lo mira con simpatía y vacilación:

Ella: "Tú estás loco".

El: "Sí, loco por TI".

declaración (II)

En esta variante el amor fué manifestado con las mismas palabras, pero la escena se mantiene ágil. Ella finge distraerse con un jarrón de la repisa: "Una belleza, ¿verdad?" Y él, sin apartar sus ojos de ella, replica con voz profunda: "Sí, mucho".

extrañeza

Acá hay una muchacha (probablemente Lizabeth Scott), que lleva boina y está cansada de que el mundo la empuje de un lado a otro. Cuando el héroe la lleva a su apartamento, y le da un bocado junto al fuego, ella debe preguntar:

—¿Por qué Vd. que es un extraño, hace esto por mí sin conocerme?

Esta es otra buena pregunta, sobre todo cuando el héroe le cede luego su cama, prefiriendo para sí el incómodo sofá. En los viejos melodramas, donde la situación se originó, cabía estar seguro, por lo menos, de que a la madrugada ella abriría la puerta intermedia, con un cuchillo clavado en la espalda, y vacilaría unos pasos hasta caer muerta, no sin antes comunicar al héroe un secreto bien guardado hasta la tarde anterior; quizás la selección del Libro del Mes para abril.

separación

Un anciano vigoroso y respetable toca el timbre en la puerta de ella. Desde luego, ella misma atiende:

—"Buenos días".

—"¿Miss Adair?"

—"Sí".

—"Soy el padre de Richard", anuncia, sacando una lapicera y una libreta de cheques. "¿Cuánto?"

(Es probable que ella lo eche, o que rompa el cheque cuando él se ha ido; en ningún caso el cheque ha sido depositado.)

separación (II)

Cuando el productor no permite que el libretista atribuya villanía a la dama joven, la pareja se junta y separa varias veces, sin un buen motivo, hasta que al final uno de ambos dice:

—"Estamos liquidados, destrozados, finiquitados, kaput".

Y el otro le cree.

separación (III)

El es artista, y abandona a una mujer por la música. Cuando parte para siempre, ella le dice:

—"No mires para atrás. Quiero recordarte así".

Esta separación ocurre un rato después que Michael Chekhov, o María Oupenskaya, ha dicho al galán:

—"Debes dejarla. Ella no es tu amante. Tu amante es la música".

(Otras veces la separación es provocada por el Ejército o por la Policía. Aquí la música se cambia por el deber, incluso el de estar en prisión.)

éxodo

Esta escena de amor llega al grado de la Ruptura Momentánea, cuando el joven campesino reniega de los coqueteos en medio de la fiesta neoyorquina, y dice a la coqueta:

—"Bien, ya te has reído bastante de mí. Supongo que soy nada más que un bobo de Springfield. Allá es donde debo quedarme".

Y se va repentinamente. Con lo que la coqueta aparta el brazo del galán elegante que la retiene, y se va tras el campesino, diciendo con ojos húmedos:

—"Creo que me gustará Springfield".

vicio

La forma de prender los cigarrillos suele ser en cine una expresión de carácter: nervios, impaciencia, quizás ninfomanía; el hecho de que la heroína no tenga fósforos suele iniciar una conversación (y sin ella la película no puede seguir), y el hecho de que el actor característico prenda los fósforos frotándolos en su pantalón suele ser un síntoma de buen humor y decisión en el carácter. Un truco favorito se reitera en los films de gangsters, en la escena en que el delator está acorralado por toda la pandilla. La pieza está silenciosa, hasta que el jefe saca un cigarrillo y pide un fósforo al delator. Este lo enciende con dedos temblorosos, y el jefe pregunta:

—"¿Qué pasa... nervioso?", mientras le toma firmemente de la muñeca para acercar la lumbre. Entonces el delator se desprende, mira con temor los rostros de toda la pandilla, y retrocede gritando:

—Yo no fuí, patrón. Le juro que no fuí. Se lo juro. Créame, patrón!...

emoción

Un objeto de rigor en las películas románticas es el gran pañuelo de bolsillo que el héroe saca cuando la heroína llora. Esta, desde luego, llora de felicidad, y gime:

—"Yo sé que es tonto llorar, pero no puedo evitarlo..."

—"Bueno", dice el héroe poniendo el pañuelo bajo las lágrimas. "Suénate".

Y ella se suena, y corrige su maquillaje, y tiene los ojos húmedos mientras sigue hablando con frases cortas.

terribles

Es necesario que el villano (quizás Sydney Greenstreet), parezca tener modales cultos sobre su morbo irreprimible, y que cuando tenga a la heroína atada de pies y manos en la mesa de operaciones, diga, mientras elige un bisturí:

—"Es una pena, realmente. No quería matarte. Te diré más: había llegado a tenerte gran simpatía. Lástima que hayas sido tan curiosa".

O si no, puede explicar que la ambición y la finalidad de su vida son los diez primeros poemas de Edgar Guest.

—"He encontrado nueve, sabes. Nunca hubiera pensado que el décimo podía estar en tus manos".

pista

La heroína sabe aun menos que el detective sobre el autor del terrible crimen, así que cuando encuentra en la alfombra un delator alfiler de corbata, se lo muestra con inocencia al propio asesino.

—"¿Le ha informado a alguien sobre este encuentro?"

—"No, aun no. ¿Por qué?"

Con lo que el asesino cierra la puerta al descuido, y comienza a caminar hacia la heroína. A esto sigue un primer plano de ella, con ojos asustados, preguntando:

—"¿Por qué me mira así?"

Es una buena pregunta.

Continúa en la pág. 23

un reportaje a

john Ford

Este reportaje fué efectuado por el crítico inglés Lindsay Anderson a fines de 1951, cuando John Ford terminaba de filmar los exteriores de THE QUIET MAN en Irlanda; el estreno del film en el Uruguay, bajo el muy probable título de EL HOMBRE QUIETO (traducción imperfecta), ha sido anunciado para 1953. El reportaje original fué publicado en la revista inglesa SEQUENCE 14 (Londres, principios de 1952), último ejemplar de una lección periodística en materia de crítica cinematográfica. El artículo anterior del mismo Lindsay Anderson a que se hace referencia en el texto fué publicado en SEQUENCE 11 (1950).

La carrera de John Ford abarca casi cuarenta años de cine y más de sesenta films, incluyendo algunos títulos magistrales. La reducida lista que se incluye puede servir de referencia para la lectura del reportaje.

Pasada la etapa de las primeras impresiones, parecimos entrar de lleno en la familiaridad. Pero déjeseme intentar: un hombre grueso, rugoso, como se podría esperar, pelo castaño, escaso y cara de surcos profundos. Ojos ocultos tras lentes oscuros. Descuidado en el vestir como de maneras: llevaba un viejo saco sport, y un par de arrugados pantalones grises; si su camisa no estaba abierta en el cuello, bien pudo haberlo estado. Se desplomó sobre un sillón, en el cual, mientras hablábamos, cambiaba de una a otra posición: piernas cruzadas, una pierna sobre el brazo del sillón, luego ambas. Lenguaje directo, con una rudeza adecuada al vocabulario. Franco, sensible a la franqueza, un poco impaciente, pero atento para escuchar.

Lamentaba no haberme visto en Galway; estaban atrasados en la filmación y, una vez terminada, no tenían otra idea sino la de volver a Hollywood para pulir los interiores. No parecía del todo feliz con la experiencia: *"algo le pasa a la gente aquí. Supongo que debe ser el clima"*. ¿La lluvia había detenido el rodaje? *"No, el tiempo estuvo bueno; esa bonanza es excelente para el tecnicolor. Pero el grupo parecía abandonarse también; se detenían a admirar el paisaje. Tuve que vigilar los detalles de continuidad, ese tipo de cosas en que nadie se fija. Desde luego, nuestros técnicos trabajan mucho más rápido que los vuestros. Fué realmente un trabajo muy grande para un hombre solo... me vuelvo a hacer Westerns"*. Me miró. *"Desde luego, Vd. es uno de esos que creen una vergüenza esta costumbre mía de hacer Westerns"*. Yo protesté. *"Sí, Vd. lo piensa. Lo ha escrito, verdad? Estoy seguro que lo leí en algún lado"*. Otra cosa de ese artículo le había quedado en la memoria. *"¿Y qué es eso que dijo sobre que yo era anti-británico?"* Le informé ("Un verdadero irlandés, Ford no tiene tiempo para los ingleses"). Rió, pero se tomó mucho trabajo en negarlo. *"Tengo más amigos ingleses que americanos... Desde luego, recuerde que soy irlandés; tenemos una reputación que mantener"*.

A esta altura hice un intento de enderezarme y entrar en materia. Le pedí que me dejara conseguir mi libreta de notas (que había dejado en el hall) y hacerle algunas preguntas. *"Adelante"*, dijo Ford, pero con una ligera incomodidad. *"No soy un verdadero hombre de carrera, Vd. sabe"*, anunció defensivamente. *"Supongo que no he dado más de cuatro entrevistas en mi vida. Y nunca dos en una noche..."* No parecía que el proyecto le atrajera. *"Cristo*, dijo, *odio las películas. Cuando me preguntan si he visto a ésta o aquélla actriz, contesto: "No, a menos que estuviera en* The Great Train Robbery *o en* Birth of a Nation. *De otro modo, no"*. Pregunté por qué sigue con el cine. *"Bien, me gusta hacerlo, desde luego, pero nada se saca con pedirme que hable de arte"*.

Conversamos un poco sobre los primeros tiempos de Ford en el cine.- ¿Cómo empezó a dirigir? *"Simplemente empecé"*, explicó. (Había ido a California, cuando tenía 19 años, después de tres semanas poco provechosas en la Universidad de Maine, para trabajar con su hermano Francis, que entonces era estrella y director). Comenzó a hacer Westerns en 1917 cuando tenía 22 años. *"Ahora no recuerdo mucho sobre ella*, dijo. *Hacíamos una por semana. Yo las dirigía y Harry Carey actuaba. Todas aquellas primeras fueron escritas por Carey y por mí... o robadas. No teníamos verdaderos libretos sino una idea general"*. Pero recordaba la filmación de *The Iron Horse*, su épica ferroviaria de 1924. *"Fuimos preparados para el clima habitual de Hollywood: sol, cielo azul. Salimos del tren en una tormenta de nieve, y casi nos morimos congelados. Vivíamos en un tren-circo, tuvimos que cavar nuestras propias letrinas, construir un pueblo alrededor nuestro. Se abrieron tabernas, con muchachas y demás. Todo el asunto fué muy excitante"*.

Repentinamente habíamos salteado veinte años y estábamos hablando de *They Were Expendable*. Quizás la actitud de Ford hacia este film me apabulló tanto que un sector completo de conversación desapareció de mi memoria. De hecho estábamos ambos asombrados. Me miraba con extrema sorpresa *"¿Realmente piensa que es una buena película?"*. Estaba asombrado. *"No puedo creer que ese film tuviera nada de bueno"*. Yo estaba asombrado. "Pero, ¿no quería Vd. hacerlo?" Ford resopló: *"Tenía órdenes de hacerlo. No lo hubiera hecho si no se hubiera convenido dar mi salario a los hombres de mi unidad"* (Naval, no cinematográfica). Agregó: *"Nunca vi un maldito metro de ese film"*. Le dije que me horrorizaba. *"Usaré la misma palabra*, dijo: *yo estaba horrorizado de tener que hacerlo..."* ¿No creyó por lo menos que estaba poniendo algo propio en él, aunque no le gustara hacer el film? Desechó la idea: *"no puse absolutamente nada en esa película"*. Había sido arrancado del frente para hacerla, acababa de perder trece hombres de su unidad y tenía que volver a Hollywood, a dirigir un montón de

sólo algunos films

1917—**CACTUS, MY PAL,** producción Bison-Universal, con Harry Carey.

1923—**CAMEO KIRBY,** sobre obra de Booth Tarkington, con John Gilbert.

1924—**THE IRON HORSE,** con George O'Brien, Madge Bellamy, Fred Kohler.

1928—**FOUR SONS,** con George Meeker, James Hall, Francis X. Bushman.

1929—**MEN WITHOUT WOMEN,** sobre libreto de Dudley Nichols.

1931—**ARROWSMITH (Médico y amante),** con Ronald Colman, Helen Hayes, Myrna Loy.

1934—**THE LOST PATROL (La patrulla perdida),** con Víctor McLaglen, Boris Karloff, Reginald Denny, Wallace Ford.

1935—**THE INFORMER (El delator),** sobre novela de Liam O'Flaherty, con Víctor McLaglen, Preston Foster, Heather Angel, Una O'Connor, Margot Grahame, Wallace Ford.

1937—**WEE WILLIE WINKIE (El idolo del regimiento),** remotamente basada en Rudyard Kipling, con Shirley Temple, Víctor McLaglen.

1939—**STAGECOACH (La diligencia),** con John Wayne, Claire Trevor, Thomas Mitchell, John Carradine.

1940—**THE GRAPES OF WRATH (Viñas de Ira),** sobre novela de John Steinbeck, con Henry Fonda, Jane Darwell, John Carradine.

1940—**THE LONG VOYAGE HOME (El largo viaje de regreso),** sobre cuatro piezas de Eugene O'Neill, con John Wayne, Thomas Mitchell, Ian Hunter, John Qualen.

1941—**TOBACCO ROAD (El camino del tabaco)**, sobre novela de Erskine Caldwell, con Gene Tierney, Charley Grapewin, Marjorie Rambeau.

1942—**HOW GREEN WAS MY VALLEY (Qué verde era mi valle)**, sobre novela de Richard Llewellyn, con Roddy McDowall, Sarah Allgood, Walter Pidgeon.

1945—**THEY WERE EXPENDABLE (Fuímos los sacrificados)**, con John Wayne, Robert Montgomery.

1946—**MY DARLING CLEMENTINE (Pasión de los fuertes)**, con Henry Fonda, Víctor Mature, Walter Brennan, Linda Darnell.

1947—**THE FUGITIVE (El fugitivo)**, sobre novela de Graham Greene, con Henry Fonda, Dolores del Río, Pedro Armendáriz.

1948—**FORT APACHE (Sangre de héroes)**, con Henry Fonda, Shirley Temple, John Agar.

1948—**THE THREE GODFATHERS (Los tres hijos del Diablo)**, con John Wayne, Harry Carey Jr., Pedro Armendáriz, Ward Bond.

1949—**SHE WORE A YELLOW RIBBON (La legión invencible)**, con John Wayne, Joanne Dru, John Agar, Ben Johnson, Víctor McLaglen.

1950—**WAGONMASTER (Caravana de valientes)**, con Jane Darwell, Ward Bond, Harry Carey Jr.

1950—**WHEN WILLIE COMES MARCHING HOME (El imposible super-héroe)**, con Dan Dailey, Corinne Calvet, William Demarest.

1950—**RIO GRANDE**, con John Wayne, Maureen O'Hara, Claude Jarman, Víctor McLaglen, Ben Johnson.

1951—**THIS IS KOREA**, documental (50 minutos).

1951—**THE QUIET MAN (El hombre quieto)**, con John Wayne, Maureen O'Hara, Víctor McLaglen.

1952—**WHAT PRICE GLORY (El precio de la gloria)**, con James Cagney, Dan Dailey, Corinne Calvet.

1952—**THE SUN SHINES BRIGHT**, nueva versión de su anterior **Judge Priest** (1934), con Charles Winninger, John Russell, Arleen Whelan.

1952/53—**MOGAMBO**, con Clark Gable, Ava Gardner.

actores que ni siquiera querían cortarse el pelo para parecer marineros. Le dije que esto me parecía particularmente raro, porque el film contiene muchas cosas que no podrían estar allí sino a propósito. *"¿Qué, por ejemplo?"* Cité al viejo constructor naval (interpretado por Russell Simpson) que aparece sólo en unas cuantas tomas, pero surge como una persona completa y afectivamente concebida. Ford cedió ligeramente. *"Sí, eso me gustó..."* Cambió de táctica. *"El inconveniente fué que cortaron los únicos fragmentos que me gustaban. ¿Está todavía allí la escena del pozo, entre el sacerdote y el muchacho que dice ser ateo?"* "¿Qué sacerdote?", pregunté. *"Interpretado por Wallace Ford"*. "No hay ningún sacerdote en el film". Esto le sorprendió. Dije que encontraba extraordinario que se pudiera cortar de un relato un personaje completo, presumiblemente integral, sin dejar ningún rastro. *"M. G. M. podía"*, dijo Ford. Yo dije: "Pero *Expendable* dura dos horas y cuarto tal como está". Ford dijo: *"rodé el film para que durara una hora y cuarenta minutos. Debió haberse cortado hasta ese punto"*. Dije que eso no podía hacerse sin arruinar el film. *"Creo que sé mejor que Vd. cómo se hace una película"*, dijo Ford.

Me preguntó cómo estaba la música; tuvo violentas discusiones cuando el departamento musical de M-G-M le mostró la partitura que pensaban usar. "Pero cómo... si está lleno de las melodías que a Vd. le gusta poner en sus películas". Pero Ford la había encontrado muy espesamente orquestada, muy sinfónica. *"Yo no quería casi música en el film; sólo unos pocos fragmentos, como "Red River Valley" sobre la última escena de Russell Simpson. Tocamos y grabamos la melodía cuando rodamos la escena. Aparte de eso no quería ninguna música; el film fué rodado como un documental. Nunca se usaron reflectores, y conservamos oscuras y realistas las escenas interiores"*. Preguntó si todavía estaba allí la última toma, con el avión partiendo, y la torre española delineada contra el cielo, y qué música tenía. Pareció satisfecho cuando le informé que era "The Battle Hymn of the Republic".

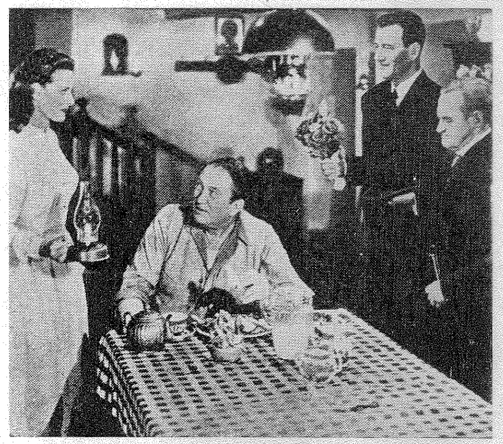
Pero principalmente Ford estaba asombrado con la idea de que nadie pudiera encontrar al film siquiera tolerable. *"John Wayne se la hizo proyectar recientemente, antes de volver a EE. UU. Y después me dijo:* 'Sabe, todavía es una gran película'. *Creí que sólo trataba de decirme algo amable, pero quizás lo decía en serio"*.

Le pregunté sobre la música en sus films: ¿hasta dónde era estrecha su relación con el director musical de las películas que hizo en Fox? *"Muy estrecha; nos conocíamos muy bien. Creo que se me puede llamar responsable de los defectos y las virtudes de la música que usamos en esos films"* (como *Young Mr. Lincoln, The Grapes of Wrath, My Darling Clementine*).

Traté de pasar de los detalles a una perspectiva más general: cuál era su visión de su propia carrera, a vuelo de pájaro: ese camino asombroso desde *Cactus, My Pal* (1917), jalones mudos como *The Iron Horse* y *Four Sons*, al cine sonoro con *Men Without Women* y *Arrowsmith, The Lost Patrol* y *The Informer*, el americanismo maduro de *Young Mr. Lincoln, The Grapes of Wrath, Tobacco Road*, hasta la suavidad de *Wagonmaster* y del reciente *Río Grande*. Mirando hacia atrás, ¿trazaba acaso períodos de exploración y de descubrimiento?, ¿y cómo se sentía respecto a los films que había hecho con el libretista Dudley Nichols? Ford replicó: *"¿qué films hice con Nichols?"* Bien... *The Long Voyage Home..., The Fugitive... The Informer. "Oh,* dijo Ford, *así que Nichols escribió* The Informer, *eh?"* Se resistía implacablemente, de hecho, a todo intento de analizar sus motivos en elegir temas. *"Tomo un libreto y lo hago"*. Incluso cuando sugerí que habría algunos films (aparte de *They Were Expendable)* que debía haber tomado a disgusto, no llegué a ningún lado. Le había *gustado* hacer *Wee Willie Winkie*, y estaba encantado con Shirley Temple, ahora como antes. Lo más cerca que llegó a alguna discriminación fué esto: *"Algunas veces consigo un relato que me interesa más que otros"*. Como el de *Quiet Man*, que había querido filmar durante diez años. *"Es la primera historia de amor que he intentado. Una madura historia de amor"*.

De a uno, arriesgó comentarios sobre los films que mencioné. ¿Qué opinaba ahora de *The Informer? "No creo que sea uno de mis mejores,* dijo Ford. *Está lleno de trucos. No, creo que se queda muy abajo en la lista"*. Su favorito es *Young Mr. Lincoln. "Tengo una copia en casa, en 16 mm. La paso a menudo..."* Reflexionó. *"Vamos a ver. ¿De qué otras películas tengo copias? No de muchas...* The Lost Patrol... *todavía me gusta ésa; debo tener también una copia de* Yellow Ribbon". Le gustan *How Green Was My Valley* y *The Fugitive ("Me causa placer verlas")*. Con alguna vacilación le pregunté por una preferencia personal: *My Darling Clementine. "Nunca la ví"*, dijo Ford.

Hablamos un poco sobre los Westerns a los que se ha dedicado desde *The Fugitive*. Le pregunté si las había filmado principalmente para ganar dinero. *"Oh, sí. Tengo que hacer algo para restablecer mi compañía después de lo que perdimos con aquélla. Y han ganado dinero"*. Todos estos films, aparentemente, desde *Fort Apache* hasta *Río Grande*, tuvieron éxito comercial, particularmente (me sorprendió) *The Three Godfathers*. Como Ford daba la impresión de que esperaba ser atacado por ellas, puntualicé que la objeción se dirigía menos a que fueran "sólo Westerns" que al descuido con que, muy a menudo, parecían filmadas. Pregunté si era cierto que *Fort Apache* fué rodada deliberadamente de apuro, y con un presupuesto inferior, como parecía. *"Sí, así fué"*, admitió Ford; luego se rascó la cabeza. *"¿De qué trataba ésa? Ah, sí,*



Una madura historia de amor (Maureen O'Hara, Víctor Mc Laglen, John Wayne, Barry Fitzgerald en THE QUIET MAN)

era un relato muy artificial. Pero muy buena taquilla". She Wore a Yellow Ribbon, dijo, fué hecha aún más rápido que *Fort Apache,* aunque es una película que le gustó. Y también *Wagonmaster: "ahí sí que traté de hacer algo bueno"*. Cuando destaqué defectos que me parecían desfigurar algunos de estos films, Ford contestó con los habituales alegatos sobre finanzas. *"Creo que Vd. es muy exigente"*, dijo. *"Esos refinamientos cuestan dinero — y siempre está aplastándonos esa tremenda presión del dinero. Se hace lo más que se puede. Y recuerde que con esas películas yo no estaba pagando solamente* The Fugitive, *sino ganando bastante para* The Quiet Man, *además. Desde luego, puede perder, de nuevo, pero así pasa siempre"*.

Otra de las cosas que dijo Ford sobre sus recientes Westerns, o mejor sobre sus razones para filmarlas, era más personal. Levantando su mano izquierda dijo: *"Parece sana, pero no lo está"*. Heridas recibidas en la guerra le daban, con intermitencias, mucho dolor; le habían dejado fuera de actividad algunos días durante *The Quiet Man*, y generalmente le convertían en un sufrimiento la filmación en el estudio, con su atmósfera de opresión. *"Estuve en Corea antes de venir a Irlanda —hice un documental titulado* This Is Korea— *y apenas me dolió. Pero en Cong me abrumó"*. Podría, inclusive, encarar *The Quiet Man* como su última película; de todos modos, luego de terminarla, se tomaría un buen descanso.

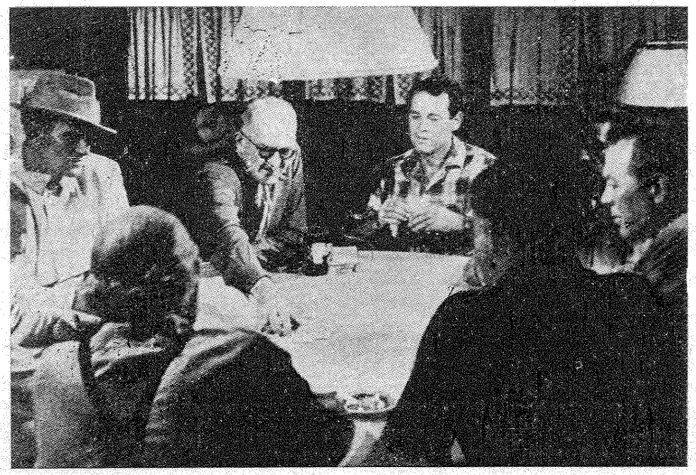
En conjunto hablamos alrededor de una hora y media, y olvidé todas las preguntas que le pensaba hacer. Me preparé a retirarme. Pero antes Ford tenía una pregunta que quería formular a Maureen O'Hara, delante mío. (No me había dado cuenta antes que era en el hogar familiar de ella donde Ford estaba residiendo). *"Vamos a ver, Maureen,* le dijo, *me has oído hablar alguna vez de un film llamado* They Were Expendable, *o lo has visto alguna vez cuando tuvimos función en casa?". "No,* dijo Miss O'Hara, *no lo he visto". "¿Vió?,* me dijo Ford. *Pero lo pasaremos cuando volvamos. A los chicos les gustarán las lanchas, de cualquier modo".*

Estrechamos manos, y Ford salió al jardín a conversar. *"Es un gran hombre,* dijo Miss O'Hara, *y un maravilloso director para trabajar con él. En otros films uno es sólo mediocre, pero con él···".* Le pregunté cómo lo hacía. *"Parece saber qué es lo necesario para conseguir de cualquiera una buena labor: con algunos es completamente amable, y con otros es un bruto. Pero no importa, porque cuando se ve el resultado en la pantalla, se comprende por qué".*

Como surge probablemente de lo que antecede, Ford está bastante a prueba de entrevistas. Esto no quiere decir que mi hora y media no fuera memorable, sino que no fué exactamente rica en generalizaciones, y en pronunciamientos personales, fácilmente citables para ilustrar las opiniones de Ford sobre el arte cinematográfico. Sobre los films ajenos se manifestaba desinteresado, y ciertamente requiere un esfuerzo de la imaginación el representárselo "yendo al cine". De su centenar de films estaba pronto para hablar, o por lo menos para contestar preguntas, pero rehusaba toda invitación a generalizar. Cuando hablaba de sus films, parecían relatos que él hubiera contado, algunos con más cuidado y placer que otros; algunos los recuerda, otros están casi olvidados, todos son del pasado. *"Los mejores del género no son sino sombras".* En un momento, cuando me interrumpí para consultar el índice de William Wootten sobre sus films, lo tomó de mis manos. *"Supongo que yo debiera tener uno de éstos",* dijo mientras lo inspeccionaba, pero no había convicción en su tono.

Hasta dónde esta impresión de un primer encuentro refleja la verdad, no estoy en posición de decirlo. Semejante charla debe entenderse en su contexto: un director en medio de un film, al final de seis semanas agotadoras en exteriores, un poco en guardia quizás por haber sido perseguido para una entrevista, por primera vez después de tantos años. Y en cualquier momento (se siente) Ford es un hombre que se expresa de acuerdo a su ánimo, por impulso más que por reflexión, y sin preocuparse mucho de calificar; bien podría contradecir al día siguiente cualquiera de sus pronunciamientos. Por ejemplo, es obvio para cualquiera de sus espectadores que su actitud hacia su arte no ha sido siempre tan instintiva, tan ajena a problemas de tema y de estilo, como le gusta decirlo. Pero en una sola entrevista no había tiempo de quebrar esa firme posición.

Quedaba el hombre. Es natural que las anécdotas se concentren en su desenfrenado temperamento irlandés, en su afición por las bromas, en la violencia de sus conflictos con productores y con actrices de alto rango, y no hay razón para suponer que estos cuentos sean exagerados (Ford tiene tan sólo que protestar *"Soy una persona amable, tranquila",* para saberse que no hay exageración). Pero aparte las estampidas, las guerrillas y las peleas, están en sus films esos momentos, igualmente característicos, de ternura y de reflexión; a éstos también refleja su presencia. Este era el Ford que encontré en Dublín; un hombre de contradicciones fascinantes, de una autoridad no disminuída por su completo rechazo de lo ceremonioso, de un calor personal instintivo, tan capaz de mostrarse en la violencia como en la dulzura; confiado en sus fuerzas, pero no ufano de sus logros. Una figura patriarcal, sentada entre amigos; era fácil comprender la devoción que inspira en quienes trabajan con él.



Esa tremenda presión del dinero (John Wayne, John Ford, Henry Fonda, Ward Bond)

Cuando Ford comenzó a hablar en términos de "última película", tuve la impresión de que esto no era necesariamente serio: el resultado momentáneo de la mala salud y de la fatiga, más que un propósito real de terminar su carrera. ¿Y quizás también una sensación de que había llegado a un punto decisivo? Hoy Ford permanece aparte, una figura aislada y también una gran figura — y el aislamiento es distinto de la independencia que caracterizó toda su carrera. No es sólo el tributo de ser fiel a su visión; sus films recientes no conforman la calidad que puede darnos. El argumento de la necesidad comercial suena en verdad mucho más como la incómoda justificación de quien se siente hasta cierto punto culpable, que como una dura confesión de quien ha dado la espalda a cuestiones de la conciencia artística. No es, necesariamente, una cuestión de temas; la poesía fresca y vigorosa que le brota de sus asuntos, a menudo repetidos, debe ser más apreciada que la artesanía que obtiene de un material convencionalmente más ambicioso. Es más bien una cuestión de seriedad.

Mucho parece depender de *The Quiet Man,* porque su éxito o fracaso deberán afectar la actitud futura de Ford hacia el cine. En cualquier caso es difícil creer que no continuará en el cine por un buen tiempo. *"Quiero ser capitán de un remolcador",* dice. Pero Dios lo hizo un poeta, y debe arreglárselas lo mejor que pueda.

Lindsay Anderson.
(en SEQUENCE 14, Londres, 1952).

---

clisés de hollywood (viene de la pág. 17)

inspiración

La génesis de una obra musical nunca estuvo muy clara, pero la fórmula preferida es la de que el deshollinador pase en bicicleta, silbando cuatro notas que todos, menos Tschaikowsky, reconocen como el principio del Concierto Nº 1, opus 23, del mismo Tschaikowsky. En los siete actos siguientes, Peter Ilitch sigue repitiendo al piano esas cuatro notas; a ese ritmo, pasarán treinta años antes de llegar al tercer movimiento. Una tarde, sin embargo, la cámara muestra dos manos tocando cuatro notas, y la imagen siguiente se funde sobre el mismo teclado, mostrando al maestro en ropas apropiadas, con una orquesta sinfónica de 99 músicos frente a sí. En el intervalo, nunca mostrado, Peter Ilitch agregó doce mil notas, orquestó, copió y ensayó la obra, y se hizo limpiar el traje de gala.

biografías

Lo mejor que se dice sobre el héroe está dicho por sus profetas contemporáneos. A veces esto deriva en discursos explicativos, pero es más sugestivo el diálogo de los escépticos:

Primer cínico: "Ese mozo nunca llegará a nada si sigue perdiendo el tiempo con alambres y lamparitas".

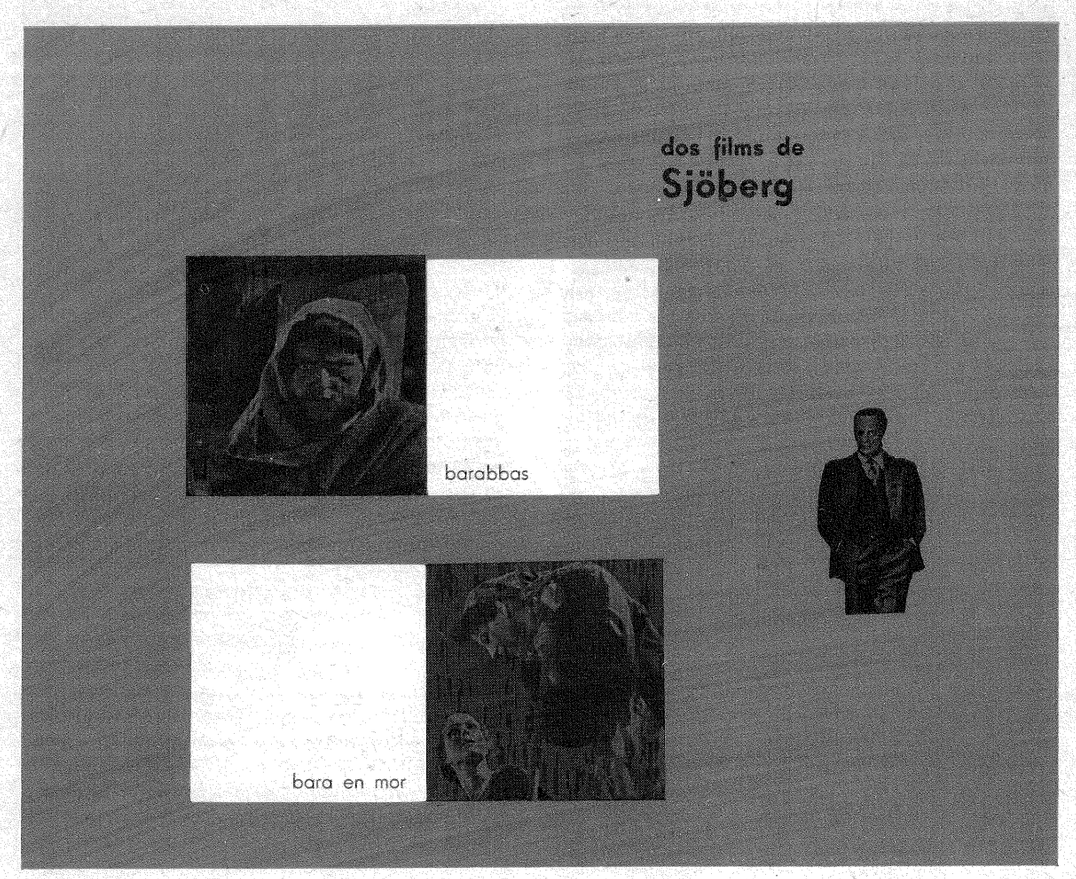
Segundo cínico: "¿Cómo se llama?"

Primer cínico: "Tom Edison".

símbolos

Algunos favoritos:

1) el recuerdo de infancia que el soldado adolescente lleva en su mochila, y que aparecerá luego junto a su cadáver, con música melancólica y doméstica;
2) el reloj que toca trece campanadas cuando se acerca la hora del crimen;
3) las cortinas que se agitan y el candelabro que se apaga cuando alguien muere;
4) la muñeca que cae con la cabeza destrozada cuando alguien es asesinado violentamente;
5) el canario que comienza a cantar cuando su dueña (una princesita, o una pobre niña rica) encuentra el verdadero amor;
6) el gato de las películas de misterio, que hizo un ruido con el que se disimula otro ruido producido por un intruso.



Cuando el año pasado **Fröken Julie** (La señorita Julia, 1950) reveló en el Uruguay el talento de Alf Sjöberg, fueron recordados otros dos títulos del mismo realizador, **Himlaspelet** (El camino del cielo, 1942) y **Hets** (El sádico, 1944) estrenados en temporadas anteriores (ver FILM 10). De entonces acá, el éxito ha atraído viejos y nuevos films suecos: se han gustado cuatro films de Bergman (además de **Sommarlek)** producidos entre 1948 y 1952, y dos más de Sjöberg, **Bara en mor** (Sólo una madre, 1949) y **Barabbas** (Barrabás, 1952), apurando en pocos días lo que llevó años de meditación.

El azar ha querido que **Bara en mor** y **Barabbas** formen con **Fröken Julie** una unidad cronológica que permite conocer las tres últimas realizaciones de Sjöberg, cuya obra había llegado dispersa, hasta ahora. Se sabe así que **Fröken Julie** debe mucho de su lenguaje a **Bara en mor** y que algo de lo que pareció revolucionario en aquélla estaba ya en ésta, un año antes.

Abandonando el ambiente burgués y urbano de **Iris** (1946) Sjöberg vuelve en **Bara en mor** al campesino y al aire rural ya presentes en **Himlaspelet.** Pero, en la ciudad o en el campo, el tema de Sjöberg no es ajeno a otros films suecos: el conflicto entre un individuo (o una pareja de enamorados) y la sociedad hostil que lo culpa injustamente por un hecho que no cometió o en el que la voluntad no fué la que se le atribuye. Como es su costumbre, Sjöberg concentra en las primeras secuencias la situación clave del film, fijando velozmente los elementos fundamentales del tema, para después reiterar una y otra vez, con sucesivas variantes, aquel primer planteo. Así, en un sólo día, dos causas motivan la tragedia de la vida de Rya. La primera es su inocente baño en un arroyo, en que su cuerpo desnudo sirve primero de espectáculo y después de codiciada presa para los labradores de una chacra; paralelamente, las mujeres proclaman su desvergüenza, su deshonra. La segunda causa surge cuando el novio abandona a Rya y ésta se entrega, impensadamente, a un aldeano que la persigue, con el cual deberá casarse y compartir el resto de su existencia.

Es predilección de Sjöberg suceder una secuencia tranquila por otra violenta que se define otra vez en la calma. El film comienza según es habitual en el realizador: un extenso travelling presenta a sus personajes y el ambiente en que la acción se desarrollará. De inmediato, en medio de un crescendo musical, los dispersa mientras la cámara persigue a unos y a otros en el estilo dinámico que **Fröken Julie** también emplearía en su secuencia inicial. A esta escena sigue otra, lenta, pausada, la de la recolección de la cosecha, que será cortada de inmediato por otra de acción cuando los labradores abandonan su tarea para ver a Rya. El baño de Rya está pensado con un doble enfoque que enfrenta la acción inocente con el comentario malintencionado. Está fotografiado en tomas distantes de larga duración mientras Rya está en cuadro, sugiriendo el motivo poético que escapa a sus espectadores, quienes son vistos en primeros planos alternados con el tema anterior. Esta estructura sintetiza todo el drama del film desde el principio sugiriéndolo por contraste. Cumplida esa etapa, cambia el tono de la obra. La escena estaba iluminada con una luz diáfana que no volverá a surgir en el resto del film. El realizador desea señalar el fin de la felicidad de Rya y, con el toque expresionista frecuente en Sjöberg, rodeará su vida con la melancolía del gris (como se verá después, se utiliza un recurso idéntico en **Barabbas).** En la secuencia siguiente, teniendo en cuenta que el abandono de su novio es el motivo central del drama de Rya, Sjöberg reforzará la expresión del golpe emocional que cambiará toda la vida de la protagonista. Cuando ésta va a encontrarse con su prometido, se la fotografía frente al espejo en el que se refleja mientras todo a su alrededor se oscurece. Contra ese fondo de tinieblas aparecen entonces las parejas que bailan en el galpón donde Rya debía dirigirse. Esta mutación de escenario se produce conjuntamente con la de la música: sólo el rostro de Rya permanece inmutable. De inmediato, la protagonista se pone en movimiento mientras los demás continúan bailando a su alrededor. La cámara la sigue, informando así que Rya está fuera de ese mundo, caminando en medio de un sueño. Se sintetiza de este modo la actitud que mantendrá la protagonista frente al mundo, que es de incomprensión, de ajenidad. La inmediata entrega de Rya está realizada con un refinado gusto por la metáfora. Así como en **Fröken Julie** el director simbolizará un acto similar con un frenético baile que termina con la alusión de un tonel de vino derramándose, en **Bara en mor** el símil lo proporciona la lucha entre dos personajes que se cierra con el primer plano de un sombrero destrozado.

Estas dos secuencias aproximan **Bara en mor** de su más madura continuadora. El recurso que sirve ahora para unir dos lugares separados espacialmente servirán después para destruir el tiempo real y sustituirlo con el tiempo que los protagonistas recuerdan, mostrando dos y hasta tres épocas en una sola toma. En ambos films, Sjöberg materializa estados de alma y sojuzga lo exterior a sus dictados. Tal será también el estilo de **Barabbas.**

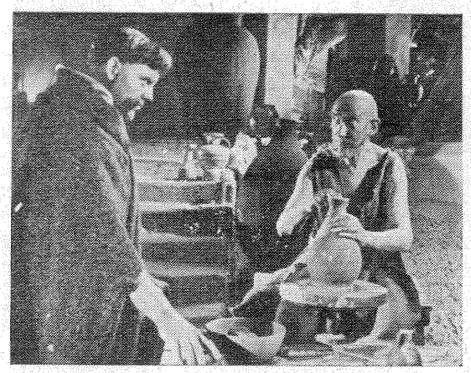
el drama de barrabás

Pär Lagerkvist, nacido en Vaxjo, Suecia, en 1891, fué dado a conocer al mundo en 1951 al ganar el Premio Nobel de Literatura. La fama de que gozaba hasta entonces en su país natal lo había llevado a ocupar, en 1940, un puesto de los dieciocho de la Academia Sueca y, en 1941, a lucir el título de Doctor **honoris causa** de la Universidad de Göteborg. Antes de estas consagraciones, Lagerkvist había escrito cuentos, novelas, obras dramáticas y ensayos sobre temas de moral (principalmente, de moral cristiana). La publicación de "Barrabás" en Suecia, el 7 de setiembre de 1950, apresuró el ingreso en la galería de premios Nobel que ya había preparado otra novela, "El enano", escrita en 1944. En una nota sobre "Barrabás" (Mario Benedetti en **Número,** abril-junio 1952) se

dice que el ladrón bíblico **"cargado de culpas y crímenes reales, por los cuales debía normalmente ser crucificado (...) carga sin embargo con una culpa que no buscó, con un motivo de oprobio del que no le será posible desprenderse: haber sido liberado en lugar del Maestro."** El drama exterior que postula el desencuentro entre Barrabás y los cristianos, es el reflejo de otro drama interior: el infructuoso afán con que el liberado intenta creer en Cristo; esta doble incomprensión conduce el personaje a la soledad, compañía que no lo abandona ni en el momento de la muerte. Después del incendio de Roma (en el que el liberado colabora, creyendo ayudar a los cristianos), Barrabás retoma su condena y es el último en morir dirigiéndose a las tinieblas, como si a ellas hablase. Es esta soledad de un individuo opuesto a una parte de la sociedad por mutua incomprensión (basada habitualmente en una culpa irreal), el planteo que constituye el común denominador de los temas de Sjöberg. Como en el caso de "Fröken Julie" de Strindberg, la obra de Lagerkvist parece intransitable por el cine. El novelista sueco se interesa más por la filosofía de una situación que por la situación misma. En "Barrabás" la peripecia está servida con un aire meditativo que la despoja de su actividad habitual para analizarla con la especulación de un ensayo metafísico y moral. Esto se debe a que "Barrabás" es una novela de ideas basada en los pensamientos y sentimientos de su protagonista. Los diferentes episodios, desarrollados de un modo lineal, no importan más allás del significado que les atribuye Barrabás. La incredulidad de éste, su escepticismo, contaminan un mundo que vemos siempre a través de los ojos del liberado: esta circunstancia abre, con su ambigüedad, un abismo insalvable entre la fe y el hombre que se levanta, frente a ella, con preguntas que no tienen, para él, respuesta satisfactoria. Fué dicho ya que "Barrabás" refleja **"la angustiosa conciencia que el hombre contemporáneo posee de su ajenidad, de su incapacidad para la mera creencia irracional"** (op. cit.).

barrabás re-escrito

Sjöberg introduce algunos cambios en el plan de la novela. Uno de los más importantes tiene lugar hacia la mitad del film. En el texto de Lagerkvist consta una segunda parte (pág. 95 y sigs.) que retoma a Barrabás a la edad de cincuenta años, después de un período en que ha desaparecido misteriosamente. Más tarde, en el epílogo (pág. 148) se menciona la conversación entre un anciano y el protagonista en la que éste, se supone, narra su vida. El film transforma al anciano en otro interlocutor



Preguntas sin respuesta satisfactoria

de Barrabás (pág. 36), lo que el libro permite, y hace con los dos un solo personaje, el apóstol Pedro, a quien el liberado cuenta realmente su vida desde la huída de Palestina hasta el presente, en la cárcel de Roma, mientras espera el suplicio. Este "racconto" se inicia con la misma toma que abre el film, la de los brazos encadenados de Barrabás. El film se estructura así en dos grandes núcleos, el primero relatado en tercera persona, el segundo narrado en primera persona, a los que se añade el epílogo. Este cambio tiene una doble intención: una intención narrativa que consiste en resumir (en la segunda parte) la entrega de su abundante tema, y una intención simbólica que tiende a destacar el paralelismo entre las dos condenas (de ahí su comienzo idéntico). El mismo recurso de velocidad narrativa puede hallarse en dos episodios de la primera parte del film. Uno de ellos (que antecede al otro) relata los amores de Barrabás y la mujer del labio leporino. En la novela, unas poças líneas (pág. 84) daban superficial cuenta del ásunto pero, en cambio, Sjöberg

---

bara en mor (1949), dirección Alf Sjöberg, sobre libreto propio según la novela de Ivar Lo-Johanssons, fotografía de Martin Bodin, escenografía de Nils Svenwall, música de Dag Wirén, producción dirigida por Helge Hagerman, intérpretes Eva Dahlbeck (Rya-Rya), Ragnar Falck (Henryk), Ulf Palme (Hammar), Hugo Björne (Eniel), Max von Sydow (Nils), Olof Widgren (padre de Rya-Rya), Signe Eklöf (la madre) y Ake Fridell, Margareta Krook, Mimi Pollack, Elsa Widborg. Producción Svensk-Filmindustri.

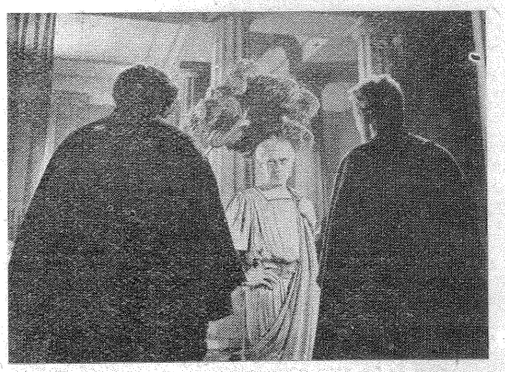
barabbas (1952), dirección Alf Sjöberg sobre libreto propio según la novela de Pär Lagerkvist, diálogo adicional de Pär Lagerkvist, fotografía de Göran Strindberg y Sven Nykvist, escenografía de Bibi Lindström, música de Moses Pergament, producción dirigida por Rune Waldekranz, intérpretes Ulf Palme (Barabbas), Inge Woern (la mujer del labio leporino), Olof Widgren (Sahak), Erik Strandmark (Pedro), Anders Henrikson (el procurador), Sif Ruud (la mujer gorda), Harriette Garellick, Yvonne Lombard, Lissi Alandh (tres mujeres), Holger Löwenadler (primer ladrón), Stig Olin (segundo ladrón), Eva Dahlbeck (la madre), Ake Fridell (Eliahu), Georg Arlin (Lázaro). Producción Anders Sandrew.

las ha desarrollado hasta transformarlas en uno de los más significativos momentos del film (y también uno de los mejor realizados). El segundo episodio aludido cuenta el nacimiento de Barrabás, cuyas circunstancias nadie conoce en la novela (pág. 91) pero que Sjöberg pone en boca de un ladrón. Estos dos "raccontos" crean un nuevo paralelismo importante para la comprensión del film. El nacimiento de Barrabás, rodeado por el fango de la callejuela en la que el parto ha sorprendido a su madre, saludado por los gritos de ésta, su maldición y su muerte, continúa dramáticamente y explica la secuencia en que nace, muerto, el hijo de Barrabás, en medio del desierto, entre los gritos de la mujer del labio leporino. La madre de Barrabás maldice el fruto de su vientre, el padre de la amante de Barrabás maldice a su hija. Ambas maldiciones se oponen a la bíblica bendición del Arcángel a María y señalan desde ya el destino de Barrabás, su calidad de Anticristo. El ladrón bíblico pasa a integrar de este modo la lista de personajes marcados por la fatalidad que iniciara el Mats Ersson de **Himlaspelet (Barabbas** es otro "Camino del cielo") y concluyera, hasta ahora, la pareja central de **Fröken Julie.** Esta ampliación del texto de Lagerkvist demuestra que Sjöberg, pese a no haber filmado jamás un tema propio, tiene algo propio que decir; ha sido siempre fiel a una posición frente al hombre y al mundo y su elección de argumentos ha estado condicionada, paralelamente, a la posibilidad de expresar esas ideas. Pese a que "Barrabás" permitía el gambito, admira en Sjöberg el coraje de enfrentar una novela difícil. Admira, de paso, la tenacidad de permanecer fiel a una filosofía pesimista, producto de muy difícil venta a un público que llena salas para presenciar la felicidad que la vida les ahorra. Al traducir Lagerkvist al lenguaje del cine Sjöberg ha debido, además, hallar un modo de activar la novela. "Barrabás" está casi desprovisto de diálogos y afecta la forma de un ininterrumpido monólogo. El primer trabajo de Sjöberg debió ser, por lo tanto, procurar una base dramática sobre la cual elaborar el libreto.

El realizador debió ser sensible a la dificultad intelectual de la novela. El lector de los escritores premiados por el jurado Nobel es una mínima parte del espectador que va, en todo el mundo, al cine. Las reticencias de Lagerkvist no eran aprovechables sino en cuanto pudieran ser comprendidas por el público. Sin rebajarla al gusto popular, Sjöberg planeó su obra en el mismo estilo que **Fröken Julie.** Al mismo tiempo que conservó las complejidades de la obra inicial, las aproximó sumando al personaje central todo un mundo de referencias exteriores que guían hasta su drama íntimo. En tal sentido es de capital importancia cómo Sjöberg ha visto y creado el universo exterior a Barrabás.

el sentido de la forma

Los personajes de Sjöberg habitan un mundo que es la prolongación de su drama. Contrariamente al espíritu de turismo cinematográfico que registra en el extranjero las monumentalidades que el escenógrafo también podía reconstruir en casa, Sjöberg buscó en Israel, en Roma, un ambiente que **fuera** Barrabás, que constituyera una unidad con el personaje. El universo visible del film comunica a la naturaleza la soledad del protagonista, su esterilidad, su desolación. En este sentido es ejemplar un fragmento ya citado, que importa por ser creación de Sjöberg y no de Lagerkvist: el del nacimiento del hijo de Barrabás. El realizador debe mostrar el sufrimiento de la madre, único elemento real de una secuencia cuyo valor dramático reside básicamente en el símbolo del hijo que nace muerto, como prueba del estéril afán de su padre. La mujer aparece rodeada por un paisaje pétreo, desértico, sin vida, de un silencio sólo turbado por los gritos de ella, por su inútil llamado a Barrabás. Sjöberg alterna este motivo con una serie de tomas del cercano mar, cuyas olas fluyen y refluyen entre las rocas, llenando y vaciando sus concavidades con una violencia que ilustra puntualmente los dolorosos espasmos de la infeliz madre. El montaje paralelo de ambas escenas, cortado en tomas cada vez más breves, entre el fragor creciente de la banda de sonido, imprime al conjunto un ritmo alucinante. Lo mejor del estilo de Sjöberg parece ser esta habilidad para hallar la réplica visual de un drama psicológico. Cuando Barrabás vuelve de hablar con el resucitado Lázaro y trata de comprender cómo puede un hombre volver a la vida, se debate impotente en la habitación de la



una mutua incomprensión

mujer gorda, lugar sombrío, siniestro, iluminado por una sola lámpara de aceite que cuelga de un tirante. Barrabás sopla su llama una y otra vez pero no logra apagarla. Finalmente, de un golpe, descuelga la lámpara y la estrella contra el suelo. Tanto el acto como su resultado expresan, mejor que cualquier parlamento, las tinieblas que rodean al protagonista, el esfuerzo de éste por superarlas y su derrota en esa empresa. Otra vez, en que Barrabás es reconocido por los cristianos y huye por las estrechas y tortuosas callejuelas de Jerusalén, lo muestra abriéndose paso entre la muchedumbre, que lo señala y lo llama por su odiado nombre, mientras un ágil montaje de planos sucesivamente más próximos termina en un gran dedo acusador que llena todo el cuadro. También es muestra de la imaginación creadora de Sjöberg la escena del molino con Barrabás uncido a una noria y obligado a describir un interminable círculo, por alusión al círculo vicioso de su incredulidad, del que no puede escapar. Todos estos ejemplos sería inútil buscarlos en Lagerkvist. Si bien nada hay en la novela que no se halle en el film, la fidelidad que este hecho señala es más al espíritu del texto que a su letra. En realidad, Sjöberg ha partido de Lagerkvist sólo en lo que se refiere al argumento de **Barabbas**, pues ha reescrito la novela en términos cinematográficos irreductibles a lo literario. Más aún, ha sumado a la filosofía de Lagerkvist la suya propia, expresada en sus propios términos.

artistas presentes

Un personaje de densa psicología como Barrabás necesita un acto de sutil talento que lo viva interiormente y que lo dé con claridad e intensidad. Debe tenerse en cuenta además la calidad poco habitual de este protagonista. Sobre él se centra todo el andamiaje dramático del film reduciendo a los demás a la figuración de simples segundones.

solo entre los muertos y los vivos

ambientes tétricos y oscuros

Fuera de la mujer del labio leporino y de Sahak, no hay en **Barabbas** ninguna otra interpretación de importancia. Aparte del mérito indudable que debe caber a Sjöberg, Palme crea su Barrabás con una convicción sorprendente en un actor tan joven (Palme tiene 33 años). Quizás desde el Alejandro o el Iván de Cherkasov no se ha visto un personaje cinematográfico jugado en la escala de éste. Excepto en una secuencia (la del incendio) Barrabás luce un rostro inmutable y en muy pocas más actúa realmente, en el sentido dinámico de la palabra. Pero tras esa impasibilidad, Ulf Palme deja adivinar todo el tormento interno de su papel, la lucha que habita en su espíritu.

Junto a Palme se luce el escenógrafo Bibi Lindström, quien ya colaborara con Sjöberg en **Fröken Julie**. Su mejor elogio consiste en haber tornado inseparables el decorado construído en estudios suecos y los ambientes filmados en escenarios naturales. Por su valor funcional, se destacan la sala de audiencias del Sanedrín y las catacumbas en que Barrabás se pierde. Los fotógrafos Göran Strindberg y Sven Nykvist debieron renegar del esplendor habitual en su trabajo. Barrabás se ubica en ambientes tétricos, oscuros, o en exteriores de gran profundidad, pero chatos. El tono dominante en **Barabbas** es el gris, color cuya monotonía también refleja un estado de alma. Ambos artesanos han triunfado de estas dificultades que obligaban a componer una iluminación difusa o exigua, tan opuesta a la luz que siempre ha bañado abundantemente al cine sueco. Sólo grandes fotógrafos podían trabajar en un registro menor con la unidad que **Barabbas** posee. La música de Moses Pergament, en cambio, es excesiva y vacua. Su pomposidad no sienta al tema que pretende servir y su abundancia fatiga. Estos son defectos atribuíbles a Sjöberg. Pero además, la música en sí es pobre y se halla muy lejos de la brillante partitura de Dag Wirén para **Fröken Julie**.

G. B. P.

ESQUEMATISMO Y COMPLEJIDAD.— En segundo lugar, **el estilo del teatro se opone al del cine como lo esquemático se opone a lo múltiple y complejo.** Esto es visible, antes que nada, en la estructura de la acción teatral, nítida y lineal, llena de ángulos acusados y de bruscas resoluciones que se desencadenan como mecanismos de precisión. La acción cinematográfica no tiene, por lo general, semejante rigor, y aspira más a la vastedad y al realismo que a la simetría: será, normalmente, más compleja, se ramificará y volverá sobre sus pasos, se multiplicará en varios desarrollos paralelos. El film tiene algo de la vastedad informe de la novela. Para dar unidad a su acción no necesita estructurarla por medio de tensiones internas, como el teatro: tiene medios formales que le permiten construirla sólidamente a pesar de la indefinición del desarrollo. Un esquematismo semejante es posible notar en la presentación de las circunstancias reales en que ha de desenvolverse la acción, limitada en el teatro a lo estrictamente indispensable: todo lo que no sirva a la acción no está en el mundo del teatro. El cine, en cambio, sitúa la acción en un mundo definido en profundidad: esto, porque su interés no es desarrollar económicamente una intriga, sino llevar al espectador al corazón mismo de una ficción envolvente, inabarcable y opaca como el mundo real.

NATURALIDAD Y EXACERBACIÓN EXPRESIVA.— La limitación de los recursos del teatro, su imposibilidad de construir un ritmo de desarrollo por medios formales, lo llevan a concentrar la expresión en la acción y en el actor, a forzar hasta el máximo las posibilidades expresivas de la palabra y la mímica, a dar al desarrollo dramático una concentración y velocidad que le permitan tener siempre bien tirantes los hilos de la intriga. La exageración mímica responde, al mismo tiempo, a las condiciones reales en que debe realizarse la representación teatral, a la necesidad de que el sentido del gesto no escape ni siquiera al más alejado de los espectadores. Que el lenguaje del teatro no sea, en modo alguno, un reflejo del lenguaje común, se explica por una razón evidente: toda la carga de sentimiento y de razón que anima la acción teatral debe venir a formularse, en última instancia, en la palabra. En el cine la palabra es un útil entre tantos; en el teatro, ella es el nervio de lo dramático, el material primero de la creación. El hecho de que lo único que sobrevive a través de las representaciones es el texto, el hecho de que se lo identifique a menudo con la obra teatral misma, señalan ya la prioridad absoluta de que goza la palabra frente a los otros medios expresivos del teatro. Una obra teatral puede leerse: un libreto, no. El cine no necesita exagerar los contenidos: sus medios de expresión son formales, no rozan la estructura de las cosas. La expresión que la imagen proyecta sobre la realidad no puede ser localizada en parte alguna: es como si alguien hiciera una mueca sin mover un solo músculo del rostro.

CONVENCIONALIDAD Y ESTILIZACIÓN EN EL TEATRO.— El estilo dramático del cine (el estilo que parece venirle impuesto por su capacidad de expresar sin deformar) podría caracterizarse por la **naturalidad** en el tratamiento de la acción y por su aspiración constante de dar una **ilusión de realidad** al espectador. El teatro, al contrario, se caracteriza por su esencial convencionalidad. Esta le viene, en parte, de sus limitaciones como medio representativo y, en parte, de su incapacidad para expresar sin deformar. Pero de sus convenciones el teatro hace (o puede hacer) un pretexto de estilo.

Si lo esencial de la obra de arte es dar lo universal a través de lo concreto, una visión del mundo a partir de lo particular, parece que en una visión semejante lo individual pasaría a ser un símbolo de lo genérico. Y los rasgos que se han señalado como característicos de la acción teatral —abstracción, esquematismo, concentración expresiva— apuntan precisamente en ese sentido. La acción abstracta, simplificada, expresivamente estilizada, está a mitad de camino entre la acción concreta y el símbolo, prefigura ya por su forma lo que trata de significar. Si el teatro se propone lograr una belleza abstracta, esquemática, expresiva en una escala sobrehumana, estará tomando sus limitaciones como un pretexto de estilo, estará haciendo **estilización** a partir de la **convencionalidad**. Este parece ser hoy su camino. La idea de un teatro realista ha venido a ser, después del nacimiento del cine, una contradicción en los términos. Porque equivale, exactamente, a la idea de un realismo convencional.

IV

precisiones finales

ALGUNAS CONCLUSIONES.— El cine y el teatro son artes vinculadas por su condición común de artes dramático-representativas. Su forma directa y concreta de presentar lo dramático las separa de las artes narrativas, que suponen un narrador (presentación indirecta) y se sirven de signos (presentación abstracta). Las obras que aquellas artes crean tienen una misma naturaleza ontológica, y se manifiestan en la realidad por medio del espectáculo. La diferencia entre ellas es de grado, de estilo. Pero el cine, dada la superioridad de sus medios, podría crear obras en el estilo del teatro.

Las diferencias de medios y de procedimientos expresivos entre el cine y el teatro derivan de la interposición de un segundo grado de representación (la imagen) entre el espectador cinematográfico y el objeto imaginario. Todos los recursos que se fundan en las propiedades de la imagen, y no sólo el montaje, son recursos "específicos" del cine. La característica más general de todos ellos es que proporcionan medios de expresión extrínseca, que dejan intacta la estructura de la cosa presentada, circunstancia que permite al cine un máximo de expresión con un máximo de realismo. El teatro no dispone de medios semejantes, y la necesidad de exacerbar sus contenidos en sentido expresivo, unida a los convencionalismos a que lo obligan sus limitaciones materiales, señalan sus obras con un estilo característico, cuyas tendencias divergen de las del estilo cinematográfico.

LA ADAPTACIÓN.—En la discusión que se ha creado alrededor del cine y el teatro parece haber, en

suma, un paralogismo de falsa oposición. Quienes afirman que la obra teatral difiere ontológicamente de la cinematográfica parecen querer justificar el derecho del teatro a la supervivencia. La falsa oposición está en creer que estar **por** el cine es estar **contra** el teatro. La única actitud razonable es estar **por los dos**. La mayor amplitud de los medios técnicos del cine no es un argumento contra el teatro. El medio teatral supone un estilo teatral, un tipo de belleza que no podría darse igualmente en otro medio, y que no es mejor ni peor que lo bello cinematográfico, sino simplemente distinto. Pretender o temer que el cine haya de sustituir algún día al teatro, por el hecho de que sus recursos son más amplios, es una actitud irracional. Tanto valdría atacar o defender el dibujo a pluma en razón de una supuesta superioridad de la pintura al óleo.

La discusión acerca del distingo entre el cine y el teatro tiene aquí un sentido diferente. Se trata de tomar posición ante el problema de la adaptación de obras teatrales al cinematógrafo sabiendo hasta qué punto el estilo cinematográfico y el teatral son distintos y hasta qué punto la diferencia entre ellos resulta condicionada por las posibilidades del cine y las del teatro. Sólo entonces será posible determinar hasta dónde es legítimo trasladar al cine una obra pensada en función de un medio diferente, qué modificaciones deben introducirse en ella, hasta qué punto es lícito modificarla. Habrá que comenzar por discernir lo que hay de arte en cada obra teatral y lo que sólo puede explicarse por convención. Sólo entonces podrá decirse de un film: **Eso no es cine. Es puro teatro.**

J. L. M. y **E. R. M.**

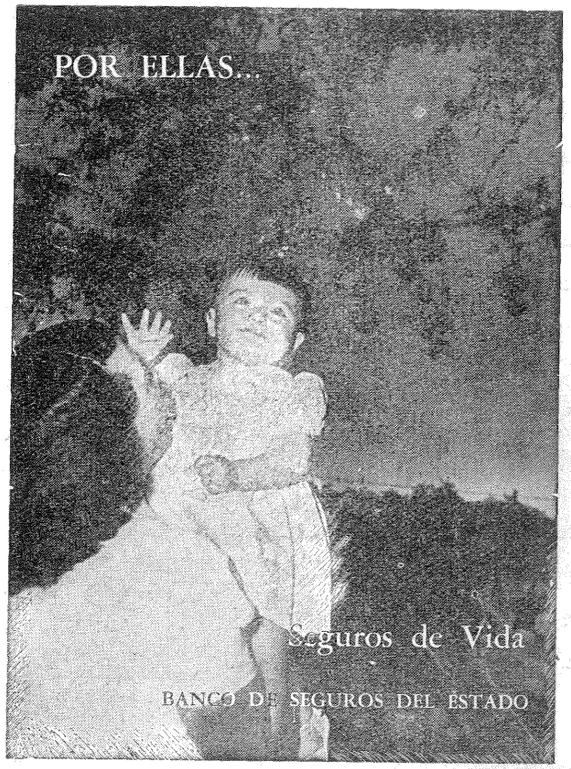
---

estrenos

algo por qué vivir

Something to Live For. EE. UU., 1951. Paramount. Director y productor, George Stevens. Productor asociado, Ivan Moffatt. Libreto cinematográfico de Dwight Taylor. Fotografía, George Barnes. Música, Víctor Young. ELENCO: Ray Milland, Joan Fontaine, Teresa Wright, Richard Derr, Douglas Dick, Fred Clark, Frank Orth.

El tema de SOMETHING TO LIVE FOR (**Algo por qué vivir**, 1951), debe algo a un par de films y mucho a un director. La idea general es la de **Brief Encounter** (Lo que no fué, 1946): presentar en términos adultos y dignos la atracción de un hombre hacia dos mujeres, sin engañarlas ni engañarse, como una vacilación íntima en la que no interviene la mentira y en la que se modera la pasión. La segunda idea deriva de **The Lost Week-end** (Días sin huella, 1945) y utiliza al ebrio regenerado (el mismo Ray Milland) para convencer a Joan Fontaine, con muy buenos modos, de que debe dejar la bebida. El desarrollo de este segundo plan compromete más conversación abstracta de la deseable, incluyendo explicaciones sobre una entidad titulada Alcoholics Anonymous, que se ocupa de hacer esa clase de salvaciones, bajo el lema de que sólo un ex-ebrio puede, primero, entender adecuadamente los motivos de un ebrio y, segundo, canalizar en forma distinta los complejos procesos psicológicos por los que se vuelve a la bebida. Aunque estos problemas de la voluntad y de la tentación se proyectan además sobre el tercer personaje de la esposa (Teresa Wright), y amenazan una situación melodramática, el enfoque del director George Stevens y del libretista Dwight Taylor se caracteriza por la máxima economía. Los conflictos se exponen en pocas escenas claves, el sobreentendido y la alusión sustituyen a las explicaciones, y los gestos valen, casi siempre, más que las palabras; un examen detallado del libreto podría mostrar la habilidad con que se establece al principio una frase o una situación (un fragmento de un diálogo teatral que debe interpretar Joan Fontaine, o una disculpa de Ray Milland a su esposa) para después recordarla brevemente en un segundo sentido, y concentrar así la exposición del drama. Este depurado planteo de temas convencionales parece ser actualmente la mejor competencia del director George Stevens, según anterior ejemplo de **A Place in the Sun** (Ambiciones que matan, 1951); su última y elogiada realización, **Shane,** (1952) es un film de cow-boys. Como en el antecedente, la finalidad de Stevens es la de conseguir un clima íntimo para sus personajes, y dar al espectador la sensación de ser un mudo testigo que asiste a diálogos dichos en media voz, conversaciones telefónicas privadas, tentaciones resistidas, gestos que suponen una muda reflexión. Aparte de los elementos que pueda haber proporcionado el libreto, el tratamiento fotográfico lleva el estilo de Stevens: primeros planos frecuentes, uso intencionado de los objetos cercanos en el encuadre, y un plan de montaje donde muchas escenas aparecen fundidas o sobreimpresas en la siguiente, a la que aluden o comentan, anudando así el desarrollo de la acción. No es probable que el espectador se identifique continuamente con los conflictos de este melodrama, algunos de cuyos períodos le serán muy ajenos, pero es seguro que encontrará en el género pocos ejemplos de fluidez y arte narrativo como el que aquí brinda Stevens.



ahorre en títulos hipotecarios

la modalidad de
ahorro más ventajosa

El propio Banco convertirá su dinero en Títulos Hipotecarios que serán adquiridos para Vd. al precio de cotización al día de la compra. Vd. ganará un interés superior al 5 % anual. El Banco facilitará adelantos con la única garantía de sus depósitos.

CAJAS DE AHORROS
EN TITULOS

BANCO HIPOTECARIO DEL URUGUAY

CASA CENTRAL: PLAZA DE LA CONSTITUCIÓN
MONTEVIDEO

AGENCIA Nº 1, en Montevideo: (P. DEL MOLINO) Av. Agraciada 4061
16 Sucursales y 14 Agencias fuera de la Capital.

La fabulosa meca del cine está sólo a un corto vuelo de distancia! Y usted comenzará a disfrutar de su viaje desde que penetre en el lujoso confort de la Braniff. El atento servicio y las comodidades que le brinda son el augurio de una maravillosa estada en la deslumbrante California y usted también se sentirá como una celebridad. Telefonee a su agente de viajes o a la

BRANIFF
INTERNATIONAL AIRWAYS el mejor a **hollywood!**

Bartolomé Mitre, 1324 **Teléfono 9 57 89**

FOTO CINE OPTICA

cámaras
accesorios
materiales para el aficionado

fotos de carnet en el acto

Av. Gral. Rondeau, 1517 Teléf. 8 67 95

su problema

DE FOTO Y CINE

TENDRA FACIL SOLUCION

EN NUESTRO EXTENSO

Y VARIADO SURTIDO

Hemos recibido película virgen en todos los tipos y formatos

16 mm.		8 mm.	
30 mts. Super XX	$ 23,00	Rollo Super X	$ 9,90
30 " Super X	" 23,00	" Kodachrome	" 11,85
30 " Kodachrome	" 32,30	Magazine Super X	" 11,50
15 " Super XX	" 13,50	" Kodachrome	" 14,70
Magazine Super X o Super XX	" 18,60	Pathe 9 ½. Blanco y negro, 30 metros	" 12,00
" Kodachrome	" 22,80	Pathe 9 ½ Kodachrome (15 m.)	" 16,00

En todos los precios está incluído el revelado del film

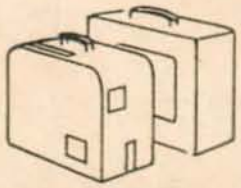
FOTO-MICRO
RIO NEGRO 1370

TELEF. 9 55 16
MONTEVIDEO

EL PRIMER PROYECTOR INGLES

SONORO Y PORTATIL

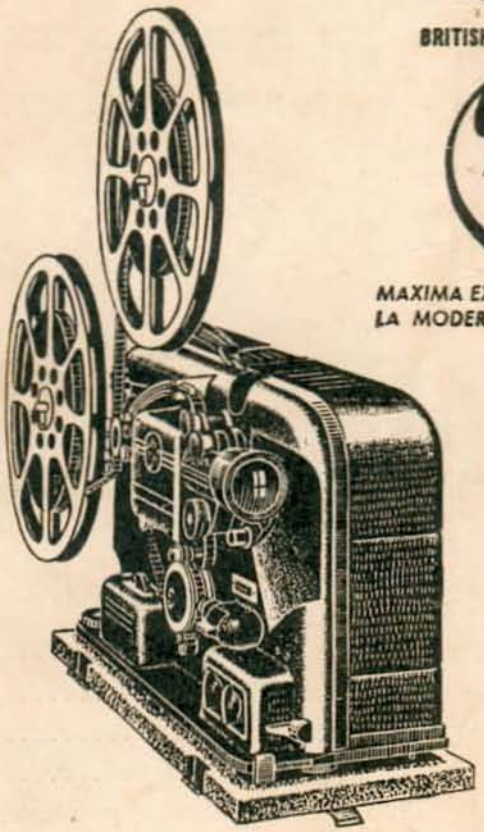
16 mm.



BRITISH THOMSON-HOUSTON

B T-H

MAXIMA EXPRESION DE CALIDAD DE LA MODERNA TECNICA BRITANICA



- CLARIDAD DE PROYECCION
- FIDELIDAD DE SONIDO
- FACILIDAD DE MANEJO
- SOLIDEZ CONSTRUCTIVA
- ELEGANCIA DE LINEAS
- CALIDAD Y PRECISION EN TODAS SUS PARTES

Fuentes & Cia. S.A.

Electricidad

Mercedes y Río Negro Tel. 8 9706

Imp. "Rosgal"-Ejido, 1624